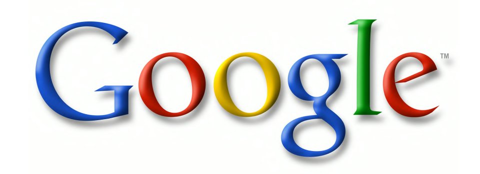





TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA



THÉORIE

DE L'ART

DU COMÉDIEN.

THÉORIE

DE L'ART

DU COMÉDIEN.

ART DU COMÉDIEN, principes généraux, par *Aristippe,* publiés en tableau synoptique; 1818, prix : 2 fr.

En prenant le MANUEL THÉATRAL, 1 fr.

CES DEUX OUVRAGES SE TROUVENT AUSSI :

CHEZ { BARBA, DELAUNAY, PONTHIEU, } Palais-Royal.

Et tous les Correspondans dramatiques.

IMPRIMERIE DE CARPENTIER-MÉRICOURT,
Rue de Grenelle-St.-Honoré, n° 59.

THÉORIE

DE L'ART

DU COMÉDIEN

OU

Manuel Théatral.

Par Aristippe.

> . . . . Si cet art est impie,
> Sans répugnance il le faut abjurer;
> S'il ne l'est pas il le faut honorer.
>
> VOLTAIRE.

PARIS.

A. LEROUX, ÉDITEUR,

RUE NEUVE SAINT-AUGUSTIN, N° 6, PRÈS LA RUE RICHELIEU.

1826.



L'Art du Comédien exige les études les plus longues et les plus approfondies. Aussi réclame-t-on depuis long-temps, dans l'intérêt de cet art, une méthode qui en contienne les principes généraux énoncés en termes simples et faciles.

La plupart des ouvrages qui ont traité de l'art théâtral renferment les meilleurs préceptes; mais on peut dire de ces ouvrages qu'ils appartiennent plutôt à l'artiste qu'à l'art, et qu'on y reconnaît trop l'intention de faire ressortir une manière particulière. Il faut donc une Méthode qui réunisse et fonde ensemble les principes et les observations épars dans une foule de livres qu'on doit à l'expérience et aux lumières des littérateurs qui ont enrichi la scène, et à celles des grands talens qui l'ont illustrée.

« Les Acteurs et les actrices célèbres, dit M. Thiers [1], ont donné des Mémoires où se trouvent des réflexions sur leur profession, mais jamais ils n'ont donné de traité en forme ; vivre et sentir pour eux, c'est apprendre leur art ; raconter leur vie, c'est expliquer leur talent. Le jeune comédien se perd dans ce chaos difficile à débrouiller ; il cherche la vérité et ne peut la rencontrer, parce que rien ne parle à son âme avec cette clarté qui met le sceau à tous les ouvrages didactiques. »

L'auteur de la Théorie de l'Art du Comédien a-t-il été assez heureux pour remplir une lacune aussi grande ?...... Il peut espérer du moins qu'on lui saura gré de ses efforts. Après avoir consacré plus de six années à recueillir et méditer tout ce qu'il a cru reconnaître de plus intéressant, non-seulement dans les ouvrages qui ont traité spécialement du théâtre, mais

[1] Introduction aux *Mémoires* de miss Bellamy. (Voyez *Collection des Mémoires dramatiques*.)

encore dans tous ceux qui pouvaient y avoir quelque rapport, il a ajouté à ce travail le fruit de ses propres études au Conservatoire royal, et de son séjour à la Comédie française, ainsi que les observations particulières qu'il a faites en accompagnant plusieurs fois nos deux premiers tragiques Français.

La Théorie de l'Art du Comédien doit être principalement utile à ceux qui n'ayant ni le pouvoir ni la volonté de réunir trois ou quatre cents volumes pour y puiser toutes les règles qui y sont dispersées, pourront les trouver réunies dans un seul ouvrage.

Bien loin de redouter les traits de la critique, l'Auteur désire au contraire des conseils qui ne peuvent manquer de lui faire apercevoir les taches qui ont pu échapper à son inexpérience, et lui fournir les moyens de donner plus tard une œuvre plus complète, si ce premier essai est accueilli avec bienveillance.

Le Manuel théâtral peut laisser à désirer, sous le rapport du talent, mais on n'y découvrira sans doute aucune prévention particulière, ni aucune application déplacée; on doit espérer aussi qu'on reconnaîtra que le seul amour de l'art et l'équité ont présidé à sa rédaction.



THEORIE

DE

L'ART DU COMÉDIEN.

De la profession de Comédien.

LA profession de comédien jouit maintenant de la considération publique, elle fait partie des beaux-arts ; le préjugé stupide a disparu depuis long-temps, et ce talent a pris un nouvel essor avec les flots de lumières qui semblent aujourd'hui se répandre sur tous les peuples ; le Théâtre est un des plus beaux ornemens de notre siècle, l'un des plus puissans moyens de connaître et de propager les sentimens patriotiques et l'amour des sciences et des lettres.

Les beaux-arts, enfans du génie, ont le plus grand empire sur les passions des hommes ; ils donnent de l'énergie à la force et de la force à la faiblesse.

Tel officier qui murmure d'une pension ac-

cordée à un poète ou à un musicien, doit peut-être à l'un ou à l'autre sa valeur et sa gloire; en exposant sa vie, il n'a fourni qu'un homme à sa patrie, telle scène de Corneille a pu lui en donner mille. Il est tel brave qui n'a dû son courage qu'au tambour qui bat à la tête de son régiment.

Un grand acteur, une excellente pièce de théâtre ont pu influer autant sur le gain d'une bataille, que le guerrier qui en est revenu couvert de blessures :

Et souvent un beau vers a fait naître un héros !

Mais une nation ne punit ni ne récompense, elle intimide ou encourage ; l'artiste disparaît à ses yeux, elle n'apprécie que l'art qui ne peut cependant exister que par lui. Espérons, quoi qu'il en soit, que le mouvement de gloire et de prépondérance, dans tous les genres, imprimé au peuple français, surtout depuis la fin du dernier siècle, ne s'éteindra jamais.

L'histoire nous apprend que les rois qui ont gouverné avec sagesse ont toujours protégé les gens de lettres et les comédiens; ils leur ont accordé de nombreux priviléges et n'ont pas dédaigné de les attacher à leurs personnes. De nos jours plusieurs artistes des théâtres de S. M. font partie de la *chapelle* du souverain.

C'est donc une contradiction bien extraordinaire et bien affligeante que de voir constamment les actes du monarque chrétien, relatifs au théâtre, en opposition avec ceux de l'Église; cette contradiction ne paraît pas pouvoir subsister, elle n'est pas d'ailleurs la seule qui existe, et nous verrons tout à l'heure qu'on en remarque beaucoup d'autres entre les ministres mêmes de la religion.

Gémissons sur ces erreurs, et fesons des vœux pour que la tolérance, cette vertu rare et sublime, cette vertu qui doit surtout distinguer des autres hommes les ministres de l'Évangile, les interprétateurs de ce livre divin, les amène enfin à ne plus séparer les chrétiens des chrétiens, et à ne plus établir une distinction entre tous les fidèles de la même religion, distinction qui n'existe pas dans la loi de Dieu.

On a beaucoup écrit sur l'excommunication; on a prouvé qu'elle était illégale et outrageante à la majesté royale, en opposition directe avec la volonté du souverain qui comble de faveurs et de dignités les personnes appelées à administrer ses théâtres dans le royaume, théâtres dont les dépenses sont portées sur le budjet de l'état. On a prouvé aussi que l'oubli qui a eu lieu de la part des évêques et de leurs délégués, des lois canoniques sur la discipline

qu'ils doivent pratiquer, a excité l'ambition du clergé, au point de vouloir s'emparer du gouvernement, et lui a fait commettre des crimes qui ont plus d'une fois ensanglanté le trône de nos rois et bouleversé leur empire. (Voyez l'*Histoire de France* et l'ouvrage de M. le baron d'Hénin de Cuvillers, intitulé: *Des Comédiens et du Clergé.*)

Bornons-nous donc à citer encore quelques faits péremptoires et des contradictions choquantes dans la conduite de ceux qui se sont cru et se croient encore le pouvoir de lancer l'anathème sur une profession utile à l'état [1], encouragée et récompensée par le prince, et qui s'exerce dans le palais même de nos rois.

Et d'abord on sait qu'aussitôt que le goût du beau eut pris naissance dans notre belle patrie, des *Confrères de la Passion*, des *Capucins*, etc., furent les premiers acteurs, et que l'Écriture-Sainte leur fournit le sujet des pièces qu'ils représentaient sur des tréteaux; mais bientôt on sentit avec raison qu'on ne pouvait point faire un objet de plaisir et de distraction de ce qui devait être un objet de

[1] On verra, dans le cours de cet ouvrage, à l'article *Théâtre*, que les représentations des spectacles de Paris rapportent aux indigens plus de 700,000 francs par an, par suite du droit qu'on prélève à leur profit.

vénération. Les représentations dont nous parlons eurent lieu en l'an 1402, dans une des salles de l'hôpital de la Trinité, rue Saint-Denis, à Paris. Voilà l'origine des comédiens en France; et l'Écriture-Sainte en a été le premier motif.

Après ce temps, le cardinal Lemoine, prince de l'Église et légat du pape Boniface VII en France, acheta l'hôtel de Bourgogne pour le donner aux comédiens qui s'organisaient alors; et lorsque les comédiens français furent ensuite s'établir sur leur théâtre, rue des Fossés-Saint-Germain, en 1689, ils réglèrent que, chaque mois, on préleverait sur la recette une certaine somme qui serait distribuée aux couvens ou communautés religieuses les plus pauvres de la ville de Paris. Les *Capucins* ressentirent les premiers effets de cette aumône; les *Cordeliers* demandèrent alors la même charité par le placet suivant :

« MESSIEURS,

» Les pères Cordeliers vous supplient très-» humblement d'avoir la bonté de les mettre » au nombre des pauvres religieux à qui vous » faites la charité; il n'y a point de commu-» nauté à Paris qui en ait plus besoin, eu égard » à leur grand nombre et à l'extrême pauvreté

» de leur maison, qui le plus souvent manque » de pain. L'*honneur* qu'ils ont d'être vos voi- » sins leur fait espérer que vous leur accorde- » rez l'effet de leurs prières, qu'ils redoubleront » envers le Seigneur pour la prospérité de » votre chère compagnie. »

Les comédiens français ayant accordé à ces bons pères ce qu'ils demandaient, reçurent un semblable placet des *Augustins* réformés du faubourg Saint-Germain, auxquels ils s'empressèrent de répondre aussi favorablement. Voici le contenu de la pétition des Augustins :

« MESSIEURS,

» Les religieux réformés du faubourg St- » Germain vous supplient très-humblement » de leur faire part des aumônes et charités » que vous distribuez aux pauvres maisons re- » ligieuses de cette ville, dont ils sont du » nombre ; ils prieront Dieu pour vous. »

En 1669 nous voyons l'*abbé Perrin* devenir, par privilége, directeur du grand opéra de Paris, privilége qu'il conserva jusqu'en 1672, époque à laquelle il le céda au compositeur Lulli ; par une clause assez singulière de ce privilége, un gentilhomme pouvait être acteur de cet opéra sans déroger. Voilà donc un ecclésiastique directeur des danseuses et des ac-

trices de l'opéra, à la vue et au su de tout le clergé de France qui a toléré ce scandale pendant trois années; bien plus, c'est à un des membres de la compagnie de notre Seigneur Jésus-Christ, au père *Ménétrier*, que l'on doit le meilleur traité qui existe sur les ballets. (Discours de M. Ducasse, membre de la chambre des députés, relativement au budjet des beaux-arts; séance du 13 mai 1825.)

La sépulture est refusée par le curé de St-Eustache au corps de Molière, tandis que le curé de Saint-Joseph la lui accorde. Ce n'est pas tout; l'épitaphe de ce grand homme est composée par un des membres de la société de Jésus, l'un des plus instruits de son temps; le père Bouhours, l'auteur des Vies de saint Ignace et de saint François-Xavier, et d'une traduction du Nouveau Testament.

Voici cette épitaphe :

Tu réformas et la ville et la cour,
Mais quelle en fut la récompense ?
Les Français rougiront un jour
De leur peu de reconnaissance.
Il leur fallut un comédien
Qui mît à les polir sa gloire et son étude :
Mais, Molière, à ta gloire il ne manquerait rien,
Si parmi les défauts que tu peignis si bien,
Tu les avais repris de leur ingratitude.

C'est donc l'historien du grand saint Ignace

de Loyola, fondateur de la compagnie de Jésus-Christ, qui proclame à la génération d'alors et à la postérité, que les Français rougiront un jour de leur ingratitude envers ce comédien ; et cet historien sacré grave sur l'airain cette grande vérité.

Et tandis que le curé de Saint-Eustache refusait le corps de Molière, six comédiens sont enterrés dans l'église de Saint-Sauveur ; d'autres comédiens sont aussi inhumés dans l'église même des Grands-Augustins.

Parlons maintenant de la ville principale du domaine de Jésus-Christ, de Rome, de la capitale du monde chrétien, du siége de la religion catholique apostolique et romaine : huit théâtres y sont ouverts et l'on y rencontre journellement des ecclésiastiques, des moines et des prélats. (Voyez le *Dictionnaire de l'Italie.*)

Faut-il citer l'Espagne ; vous rencontrérez aussi aux spectacles à Madrid, des moines, des hermites, des religieuses et quelquefois dans la même loge, vous y verrez des cocardes, des capuchons, un bandeau, une gorge nue, une tête rasée, un plumet, une guimpe, des chapeaux ronds, des chapeaux plats et des chapeaux de fleurs. Du reste, rien ne distingue les comédiens espagnols pendant leur vie, rien ne les flétrit quand ils sont morts ; car

Dieu, disent-ils, peut seul exercer sur leurs âmes ses jugemens et ses vengeances. Les Espagnols d'ailleurs superstitieux n'ont pas la cruauté de refuser à des cendres qui ne sentent rien, qui ne voient rien, coupables de rien, des messes, une pierre, une fosse, un morceau de bois et quelques gouttes d'eau. (Extrait d'un *Voyage en Espagne*, 1 vol. in-8., 1784.)

A Rio-Janeiro, les théâtres sont dirigés par les ecclésiastiques.

Mais revenons à Rome; un chef de l'Église, le pape Benoit XIII, a fait construire de ses propres deniers pontificaux, le théâtre des *Tordionne*, qui a cinq rangs de vingt-six loges; il appartient en toute propriété à la chambre des finances du pape.

Innocent XI organisa lui-même, pendant son pontificat, plusieurs théâtres, et fit défendre aux femmes de monter sur la scène; il ordonna en conséquence qu'elles fussent remplacées par de jeunes castrats qui en prissent les habillemens.

Un autre chef de l'Église, le pape Léon X, avait mis à Rome les tragédies en vogue, et le cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon, fit construire une salle dans cette dernière ville, et dépensa plus de 10,000 écus pour y faire

représenter une tragi-comédie. Il fit venir d'Italie des comédiens et des comédiennes pour la jouer. (Voyez l'*Histoire de Paris*, par Dulaure.)

Une contradiction non moins frappante qui existe aujourd'hui relativement aux comédiens et aux pasteurs de l'Église, c'est que tous les ans les suisses de ces derniers viennent aux Théâtres royaux, à l'époque de la Fête-Dieu, offrir le pain béni et recevoir l'offrande du comédien. Eh bien! ce même serviteur des serviteurs de Dieu, sera celui qui, la hallebarde à la main, arrêtera le premier aux portes du temple, le corps du chrétien qui la veille lui aura fait l'aumône.

Nous allons examiner la vie privée des comédiens et la considération dont ils ont joui depuis les temps de l'antiquité jusqu'à nos jours.

Chez les Grecs, et surtout à Athènes, les comédiens rendirent leur profession recommandable et s'attirèrent l'estime de leurs concitoyens, au point d'être souvent chargés d'Ambassades et de négociations importantes, comme les citoyens les plus considérables de la république. *Aristodème* fut nommé l'un des dix ambassadeurs d'Athènes, pour conclure la paix avec Philippe, roi de Macédoine. Les co-

médiens étaient en si grande considération chez les peuples de la Grèce, qu'ils avaient des droits et des priviléges qu'on accordait rarement aux autres citoyens, et que les rois ne dédaignaient pas de choisir des ministres parmi eux.

Le théâtre était pour le peuple de la Grèce un objet tellement important, qu'il se liait essentiellement au culte des dieux, et que, dans les cérémonies religieuses, les comédiens représentaient souvent les divinités.

Le vertueux *Thraséas* avait joué sur le théâtre de Padoue.

Euripide jouait dans ses pièces.

Roscius eut pour ami et pour défenseur Cicéron.

Sous le règne de Louis XIV, le célèbre *Lulli*, appelé d'Italie par le prince de Guise, et encouragé par les bienfaits du roi, Lulli ayant joué comme acteur dans *Cariselli* et dans une pièce de Molière, reçut un jour les félicitations du monarque. Il profita de cette occasion pour lui dire : « Sire, j'avais dessein d'obtenir une charge de secrétaire du roi, mais ses officiers ne voudraient pas me recevoir parmi eux. — Ils ne voudront pas vous recevoir, reprit le roi, ce sera beaucoup d'honneur pour eux. Allez, allez, voyez M. le chancelier. » Lulli fut effective-

ment reçu dans cette charge qui donnait tous les priviléges de la noblesse.

On sait que Louis XIV rendit un arrêt par lequel il déclara que la profession de comédien n'était pas incompatible avec la qualité de gentilhomme.

Sous le règne de Louis XVIII, un ministre du Dieu de paix et de miséricorde, refuse l'entrée du temple à une comédienne du roi, qui, quelques jours avant sa mort, lui avait envoyé une somme de 1,000 francs pour le soulagement des pauvres de sa paroisse. Le peuple en masse réclame auprès du souverain contre cette mesure intolérante; le roi législateur ordonne qu'on rende à ce corps les derniers devoirs dus à tous les chrétiens; le prêtre obéit : l'aurait-il dû si Dieu lui ordonnait le contraire [1]?

Enfin sous le règne du même monarque, l'étoile de la Légion-d'Honneur fut décernée à MM. *Alexandre Guiraud*, auteur de tragédies, *Guilbert de Pixérécourt*, directeur des comédiens lyriques du roi, et *Dubois*, l'un des administrateurs des comédiens chanteurs et danseurs de l'Académie royale de musique.

[1] Mort de Mademoiselle Raucourt, actrice célèbre de la Comédie-Française et pensionnaire du Roi; 15 janvier 1815.

Lekain fut l'élève et l'ami de *Voltaire*; il fut aimé aussi du *grand Frédéric*.

Garrick, célèbre acteur anglais, fut honoré comme un prince et enseveli avec une pompe digne des potentats. L'évêque de Rochester officiá lui-même au service. (Voyez la description de cet enterrement dans les *Annales politiques* de l'avocat Linguet.)

Napoléon estimait singulièrement *Talma*, et le comblait de faveurs.

Grandménil et *Molé* furent membres de l'Institut de France.

Crescentini fut décoré de l'ordre de la Couronne de fer.

MM. *Picard*, chevalier de la Légion-d'Honneur et *Alexandre Duval* sont maintenant membres de l'Académie française. Ils ont été comédiens.

L'un de nos plus illustres guerriers, aujourd'hui pair de France, a été comédien.

M. *Couture*, l'un des meilleurs avocats du barreau français, l'a été également.

Martelly, excellent acteur du théâtre de Bordeaux, fut d'abord avocat. Il était tellement estimé pour ses mœurs et sa conduite, que lorsqu'il embrassa sa nouvelle profession, les avocats ne le rayèrent point de leur tableau.

Martelly avait changé de profession, parce

qu'en exerçant la première il ne pouvait point assez subvenir aux besoins de sa famille.

Enfin Molière, ce grand homme que Louis XIV appelait le législateur des bienséances du monde et le censeur le plus utile des ridicules de ses sujets, Molière fut comédien.

Rapportons, pour terminer ce chapitre, plusieurs faits de la vie privée des comédiens, qui prouveront que, si malheureusement ils sont comme les autres hommes accessibles à des vices, ils possèdent cependant aussi des vertus, et que, parmi elles, on doit placer en première ligne la bienfaisance sans faste et l'obligeance sans morgue.

Sous Louis XIII, Robert Guérin dit *Gros-Guillaume*, acteur de l'hôtel de Bourgogne, se permit de contrefaire un tic ou une grimace que fesait habituellement un magistrat puissant. Ce magistrat le fit décréter de prise de corps. Gautier-Garguille et Turlupin, ses camarades, prirent la fuite; Gros-Guillaume fut enfermé dans les cachots de la Conciergerie, où il tomba malade de saisissement et mourut. Bientôt après ses deux camarades, instruits de sa mort, ne purent lui survivre; la douleur les enleva dans la même semaine.

La qualité de comédien n'exclut pas non plus la pratique de la piété, et plusieurs d'entr'eux

se sont fait un devoir de suivre les obligations qui nous sont imposées par la religion, en même temps qu'ils exerçaient leur profession.

Beauchâteau (François Châtelet de), comédien de la troupe de l'hôtel de Bourgogne, où il débuta en 1633, avait coutume d'entendre la messe chaque jour dans l'église de Notre-Dame à Paris. Il y rencontra, auprès d'un pilier, une femme qui fondait en pleurs. Le comédien, qui avait l'âme bienfaisante et plus sensible que tous ceux qui se trouvaient alors dans l'église, s'approcha de cette femme et lui demanda la cause de tant de chagrin et de larmes. La malheureuse lui répondit avec fierté qu'elle n'avait pas besoin de consolateur, et qu'elle ne demandait rien à personne. Beauchâteau, qui savait que l'infortune donne à l'âme de l'élévation, ne se rebuta point; à force de prière et de paroles respectueuses, il parvint à lui faire raconter qu'un désastreux procès l'avait réduite au point de manquer de tout, et que ne pouvant ni se résoudre à mendier, ni à retourner dans la chambre qu'elle avait louée, parce qu'il lui était impossible de payer le terme qu'elle devait à l'hôte, elle était décidée à se laisser mourir de faim dans l'église.

Beauchâteau, touché de ce récit, supplia cette femme de venir chez lui, lui promit que

rien ne lui manquerait, et que son épouse s'empresserait de la consoler. Cette dame se rendit à des offres si généreuses, et crut devoir, par reconnaissance, instruire son bienfaiteur des particularités de sa famille; en présence de son épouse elle raconta qu'elle appartenait à de très-honnêtes gens, mais que sa mère devenue veuve, avait dissipé tout son bien et celui de ses enfans; qu'alors elle fut obligée de demeurer avec un frère qui subsistait par le moyen d'un bénéfice. Elle ajouta qu'elle avait eu une sœur qui était morte dans un couvent, après y avoir vécu dans la plus grande austérité, pour expier la faiblesse de s'être laissée abuser par l'amour et par un président de qui elle avait eu une fille; mais que, malgré des recherches multipliées, elle n'était jamais parvenue à faire aucune découverte sur le sort de cet enfant.

Beauchâteau fut moins étonné de ce récit que sa femme; celle-ci l'avait écouté avec une attention inquiète; à la fin ses doutes étant éclaircis, elle ne put retenir son émotion, ni ses larmes, et se précipita dans les bras de cette dame, en disant: « Ma chère tante! c'est moi qui suis cette fille inconnue! c'est moi qui suis votre nièce! » Quelle joie pour cette malheureuse de trouver dans la femme de son bienfaiteur une nièce qu'elle croyait perdue!

Beauchâteau qui n'avait cru faire du bien qu'à une étrangère, était enchanté d'obliger la tante de sa femme, et de lui avoir sauvé la vie.

Ce comédien mourut en septembre 1665. Il eut un fils qui parvint à un degré de célébrité, car, dès l'âge de huit ans, il fut mis au rang des poètes de son temps. La reine, mère de Louis XIV, le cardinal Mazarin et le chancelier Séguier, se fesaient un plaisir d'exercer l'esprit de cet enfant. A douze ans, il donna un recueil de ses poésies; quelque temps après il fut en Angleterre; on croit que de là il fit un voyage en Perse; depuis ce temps on n'a pu découvrir ce qu'il était devenu.

Si les comédiens eussent été des excommuniés dénoncés, aurait-on vu Beauchâteau assister tous les jours à la messe dans l'église métropolitaine de Paris? Son fils, qui eût été alors le fils d'un excommunié, aurait-il eu l'honneur d'être le protégé favori de la reine, mère de Louis XIV, Anne d'Autriche, fille de Philippe III, roi d'Espagne, et l'une des princesses les plus pieuses de son temps? Le cardinal Mazarin, prince de l'Église, et le chancelier Séguier, eussent-ils accordé leurs soins protecteurs à un enfant qui n'avait puisé le goût de la poésie que dans la propre profession de son père, si cette profession avait

été frappée d'une excommunication réelle ?

Le caractère de bienfaisance que Beauchâteau a déployé dans la circonstance que nous venons de citer, a pris son origine dans la pratique d'un des devoirs que la religion nous impose ; il doit couvrir et honorer sa mémoire de l'estime générale.

Les mœurs de *Floridor*, comédien de l'hôtel de Bourgogne, étaient pures, et sa probité à toute épreuve ; aussi était-il aimé de la cour et respecté du public. Lorsque Racine donna sa tragédie de *Britannicus*, Floridor fut chargé du rôle de Néron ; il le joua de manière à satisfaire l'auteur et le public ; mais la pièce n'obtint qu'un succès très-médiocre, et la cause de cette froideur fut de voir un homme irréprochable représenter un homme tel que Néron ; le puplic poussa son mécontentement, honorable pour l'acteur, jusqu'à exiger que ce personnage fût confié à un autre comédien. On ne saurait trop répéter cette anecdote qui prouve combien la conduite d'un artiste dramatique influe sur le jugement que l'on porte de ses talens.

Louis XIV fesait un grand cas des qualités personnelles de Floridor ; c'est en sa faveur que ce monarque rendit l'arrêt qui déclare

que la profession de comédien n'est pas incompatible avec la qualité de gentilhomme.

On sait qu'étant en Courlande, le comte de Saxe écrivit à Paris pour qu'on lui envoyât de l'argent, et que mademoiselle *Lecouvreur* qui en fut instruite mit ses bijoux et sa vaisselle en gage, et lui fit passer 40,000 fr. pour les frais de la guerre.

Charles-Antoine *Bertinazzi*, dit *Carlin*, fut l'acteur chéri du public, au théâtre et dans le monde; sa vie fut cependant semée de chagrins, causés par les pertes que sa facilité à obliger lui fit éprouver. Il perdit plus de 200,000 francs en différentes circonstances; mais l'événement qui l'affecta le plus, ce fut le vol que lui fit un homme qu'il avait accueilli et qu'il avait longtemps nourri. Il poussa la générosité jusqu'à solliciter la protection de la reine pour sauver cet homme, et il disait avec douleur : ce n'est pas mon argent que je regrette, c'est l'intérêt que m'avait inspiré ce malheureux... je l'aimais.

Voici son épitaphe :

Ci-gît Carlin digne d'envie,
Qui bouffon, charmant sans effort,
Nous fit rire toute sa vie,
Et nous fit pleurer à sa mort.

Gabriel-Léonard-Henri Dubus de *Champ*

ville, fils de Dubus de Champville, acteur du Théâtre-Italien, et neveu du célèbre Préville, partagea le sort de la comédie française, incarcérée en 1793; mais plus heureux que ses camarades, Champville obtint sa liberté avant eux. Il en fit un noble usage en allant aussitôt solliciter pour ses camarades la protection de l'un des féroces décemvirs d'alors. « Va-t-en, lui répondit cet homme de sang, tès camarades et toi vous êtes tous des contre-révolutionnaires, la tête de la comédie française sera guillotinée, et le reste sera déporté. »

Le courage de Champville dans ces temps malheureux, et les preuves de dévouement qu'il donna à ses camarades lui méritèrent leur estime et celle des honnêtes gens.

Le père de *Molé* était né dans une honnête aisance; mais des malheurs successifs lui enlevèrent sa fortune et il fut obligé de se faire une ressource d'un art que dans sa jeunesse il avait cultivé comme amusement : il était graveur, sa profession lui rapportait peu; attaqué d'une maladie de poitrine qui le conduisit très-jeune au tombeau, il lui était impossible de se livrer à un travail assidu, et il eut la douleur de ne pouvoir donner à ses trois garçons l'éducation que lui-même avait reçue. Il fut

leur seul instituteur et leur donna quelques élémens de littérature. Toute son ambition était de les placer dans les bureaux de la ferme générale, seule carrière où l'on pût alors faire son chemin sans naissance et même sans talent; mais ce bon père avait à peine fait entrer ses deux aînés chez un notaire, qu'il mourut dans un état de profonde misère. Sa veuve n'avait pas même les moyens de fournir aux frais de la sépulture, et il allait être jeté dans un de ces vastes abîmes de la mort qu'on nomme fosse commune, où l'on précipite pêle-mêle les générations pauvres, quand le jeune René au désespoir d'une humiliation qui pesait sur son cœur sensible et fier, s'avisa d'implorer la pitié d'un voisin, vieux célibataire et véritable harpagon, qui, charmé des grâces de sa figure, aimait quelquefois, lorsqu'il sortait à peine du berceau, à le prendre sur ses genoux, et à se divertir de ses espiégleries et de ses grâces enfantines.

Les larmes du jeune homme le trouvèrent insensible; mais il embrassa ses genoux avec tant d'effusion, sa douleur filiale eut tant d'éloquence, qu'il attendrit enfin ce cœur d'airain, et qu'il obtint de l'avare qui n'avait jamais prêté qu'à usure et sur de solides gages, dix louis que le jeune homme employa tout

entiers à la sépulture de son père. Ce fut le premier triomphe de cet art puissant d'émouvoir qu'il avait reçu de la nature et auquel il dut, dans sa longue carrière, de si nombreux succès. Il répétait souvent qu'il n'en avait jamais obtenu de plus doux. Ce fut aussi la première dette qu'il s'empressa de payer; le plus beau jour de sa vie fut celui où il remit à l'usurier la somme qu'il lui avait prêtée, et où il put s'acquitter d'un bienfait si cher à son cœur.

Molé, dans la vie privée, était le plus excellent des hommes : bon parent, bon camarade, sa table et sa bourse étaient toujours ouvertes au malheur et à l'amitié; il avait pensionné plusieurs vieux comédiens qui furent exactement payés jusqu'à sa mort.

Un petit marchand de son quartier, sur le point de manquer, ayant vu jouer Molé dans le *Dissipateur*, eut l'heureuse idée de s'adresser à lui; 6,000 francs lui suffisaient pour sauver l'honneur et la fortune de sa famille. Molé avait justement touché de l'argent ce jour-là; il prêta sur un simple billet les 6,000 fr. qui lui furent fidèlement rendus.

Une pauvre fruitière, nourrissant son enfant, était livrée à la misère et au désespoir; son mari allait être mis en prison pour une dette de 1,200 francs : elle vint en larmes supplier Molé

d'obtenir de ses camarades, une représentation au bénéfice de sa malheureuse famille sur le théâtre de Versailles. Molé touché de sa douleur, promit de s'intéresser pour elle; cependant, au bout de quelques jours, le mari de la pauvre fruitière allait être arrêté, alors Molé lui remet 1,200 francs, dont il n'a jamais été payé que par la reconnaissance et par les bénédictions de la famille qu'il avait sauvée.

Si Molé avait le cœur sensible, il ne l'avait pas moins fier : une dame auteur désirant faire recevoir un ouvrage à la Comédie-Française, sollicitait vivement Molé d'employer pour elle toute son influence, et elle se crut obligée de lui envoyer un assez joli groupe en biscuit de Sèvres. La pièce ne fut pas jouée, et la dame auteur dans son ressentiment, exprima en présence de plusieurs personnes, le regret de n'avoir pas employé, au soulagement des pauvres, les vingt-cinq louis que lui avait coûté son cadeau.

Molé instruit de ce propos charitable, envoya sur-le-champ cette somme au curé de Saint-Sulpice, en le priant de vouloir bien la distribuer aux indigens de sa paroisse, au nom seul de madame ***.

Dès le lendemain, il écrivit à cette dame qu'il s'était empressé de remplir ses pieuses

intentions, et il joignit à sa lettre la réponse du pasteur qui le remerciait vivement au nom des pauvres.

Voici un dernier trait qui peint encore le caractère de Molé. Il avait été marié à mademoiselle d'Epinay, jeune actrice du Théâtre-Français; on va juger de la tendresse qu'il avait pour elle. La cour se trouvant à Marly, madame Molé eut le malheur d'arriver trop tard pour le spectacle du soir; le roi et la reine furent obligés d'attendre. Le duc de Villequier ordonna à l'actrice de se rendre au Fort-Evêque. Molé, au désespoir, invoqua vainement sa grâce, et ne pouvant l'obtenir, il prit enfin le parti d'aller s'enfermer dans la prison de sa femme. Ils n'en sortirent qu'ensemble, et reçurent à leur entrée au théâtre tous les applaudissemens que méritait ce beau trait de dévouement conjugal.

Lorsqu'en 1777 le feu eut consumé toutes les constructions de la foire Saint-Ovide, Nicolet, directeur du théâtre des grands Danseurs, aujourd'hui théâtre de la Gaîté, fut le premier à offrir un exemple honorable : il donna une représentation au profit des incendiés; Audinot l'imita, et cette imitation fut suivie de beaucoup d'autres.

Lors de l'incendie du Bazar à Paris en janvier 1825, tous les comédiens de la capitale s'empressèrent de jouer au bénéfice des marchands ruinés.

Pendant l'impression de cet ouvrage un incendie affreux a consumé la ville entière de Salins. Aussitôt tous les artistes des théâtres de Paris, sans exception, se sont occupés de donner des représentations au bénéfice des incendiés; les théâtres de province ont suivi ce noble exemple.

A propos de tous ces actes de bienfaisance des comédiens, un journal a dit : excommuniez-nous toujours tous ces gens-là !

C'est au moment où mademoiselle *Raucourt* s'occupait de sa représentation de retraite que la mort vint la frapper le 15 janvier 1815. Ses dernières années furent marquées par de nombreux bienfaits, et peu de jours avant son trépas elle avait donné une somme de 1,000 fr. au curé de sa paroisse pour qu'il les distribuât aux indigens. (On a vu plus haut que ce curé ne voulait point prier pour elle.)

Caumont, comédien français, attaqué d'une maladie grave, incurable même, mais qui lui laissait pourtant la faculté de jouer quelquefois, les comédiens français ne voulurent pas

consentir de suite à la retraite de cet acteur. Jouez peu souvent, lui dirent-ils, et restez avec nous.... Je vous remercie de votre bonne intention, répondit l'honnête Caumont; mais la pension que mon travail m'a assurée est plus que suffisante pour mes besoins, et ce serait indélicat d'accepter ma part que je ne gagnerais certainement pas, qui appartient de droit à celui qui me remplacera, et dont vous ne pourriez vous passer sans faire souffrir le service de la comédie et sans manquer à nos devoirs envers le public. Caumont fut inébranlable dans cette résolution, nonobstant les instances de ses camarades.

Benard dit *Fleury*, comédien français, débuta dans la carrière théâtrale à Nancy sa patrie, où son père était directeur du théâtre du Roi Stanislas; de là il passa à Reims, et fut ensuite engagé à Versailles dans la troupe de mademoiselle Montansier, alors directrice des théâtres de la cour. Comme tous les acteurs de son temps, Fleury jouait également dans les emplois tragiques et comiques; il était assez joli garçon, et surtout passait pour être fort spirituel et très-aimable en société, ce qui lui valut les bonnes grâces de madame la comtesse de C***. Cette charmante

comtesse se rendait au théâtre en chaise à porteur toutes les fois que Fleury jouait, et elle s'en allait escortée par son favori, qu'un domestique suivait toujours.

Un soir, huit gardes du corps, à la suite d'un dîner copieux, s'étaient rendus au spectacle pour voir la petite pièce. A la sortie, dans une rue détournée, ils aperçurent Fleury qui accompagnait une chaise à porteur et le reconnurent. « Eh! parbleu c'est Fleury, dit l'un » d'eux en l'abordant; comment tu es en bonne » fortune! nous voulons connaître l'objet de » tes amours et tu vas arrêter. » Pensant que c'était une plaisanterie, Fleury ne fit aucune attention à la demande indiscrète de ces jeunes militaires. « Hé bien! Fleury, ne nous as-tu » pas entendu? Ne t'avons-nous pas demandé à » voir l'objet de tes tendres amours? — Messieurs, j'ai pris votre proposition pour une » plaisanterie, et maintenant que vous y mettez » du sérieux, j'ai l'honneur de vous prévenir » que vous ne verrez pas la dame que j'accompagne. — Comment, Fleury, tu veux être le » Dom Quichotte d'une nouvelle Dulcinée? » Tu veux donc te mesurer avec nous? — Messieurs, je ne suis point un Dom Quichotte, » je ne tirerai l'épée que lorsque vous m'y aurez » forcé. » A ces mots il se colle contre la porte

de la chaise dont les porteurs s'enfuyaient, et bientôt il est forcé de mettre l'épée à la main pour repousser l'attaque des huit gardes qui se mettent en devoir d'ouvrir la chaise. Son domestique tenait d'une main un paquet contenant un costume tragique et de l'autre le sabre d'Achille; moins lâche que les porteurs, animé par le péril que courait son maître, il se range à ses côtés, et sans s'occuper de la manière dont on tient une arme défensive, il assène sur la tête du premier agresseur un coup si violent avec la poignée qu'il le renverse à ses pieds : de son côté Fleury met trois de ses adversaires hors de combat, et les trois autres, chez lesquels les fumées du Champagne commençaient à se dissiper, se sauvent alors en toute hâte. Fleury et son fidèle domestique s'attellent alors à la chaise, et ramènent la tremblante comtesse en son hôtel. L'affaire fit grand bruit à Versailles. Parmi les blessés étaient des jeunes gens appartenant à une grande famille. Le capitaine des gardes du corps fit venir Fleury pour connaître le nom des jeunes gens qui n'avaient point été blessés, il lui offrit une somme considérable pour tenir l'affaire secrète, et ne jamais nommer les coupables. Fleury répondit qu'il ignorait ce dont on voulait lui parler; qu'à la vérité il avait eu

une affaire d'honneur avec plusieurs individus, mais qu'il ne les connaissait nullement. Le capitaine, revenant avec tenacité à la charge, lui fit les offres les plus séduisantes; mais Fleury persista dans ses premières réponses. Cependant si le corps du délit était public, la suite de l'affaire ne l'était pas; la compagnie de service tremblait que les coupables étant connus, le déshonneur réjaillît sur elle, et une cabale fut montée contre l'acteur. Fleury devait jouer le soir le rôle du marquis dans le *Cercle*; on se promit de le siffler à toute outrance, et à la sortie de lui faire un mauvais parti. Fleury n'ignora aucun de ces détails et n'en fut nullement troublé. Dans le rôle qu'il remplissait il y a une scène où il s'asseoit sur un canapé, et où il tire un sac à ouvrage de sa poche : au lieu de montrer, comme c'est l'usage, des aiguilles à faire du filet, il tira deux pistolets qu'il fit voir au parterre, puis reprit un point de tapisserie qu'il se mit à broder. Cependant la conversation avec le commandant circulait dans la salle, et bientôt tous les projets hostiles se convertirent en applaudissemens. A la sortie du spectacle, il fut entouré de gardes du corps qui vinrent le féliciter et le forcèrent de souper avec eux. Fleury, qui jusqu'alors avait toujours été

sifflé et vu avec une sorte de déplaisir, fut dès ce moment trouvé passable. Bientôt après, un travail assidu, soutenu par les encouragemens du public, fit de Fleury un acteur excellent et rival de Molé.

La conduite de Mademoiselle G., actrice du théâtre royal de l'Odéon, envers un homme recommandable par ses talens, ses profondes connaissances et sa probité, doit être conservée comme un monument d'amitié, de noblesse et de grandeur d'âme.

M. ***, obligé de quitter sa patrie par suite des événemens qui ont bouleversé l'Europe, poursuivi dans une retraite qu'il avait aux environs de Paris, et réduit à l'abandonner pour échapper aux gendarmes qui suivaient ses traces, se trouvait à dix heures du soir exposé sur la grande route de Saint-Denis, sans savoir où porter ses pas. Dans ce moment une diligence passe; n'est-ce pas la diligence de Lille? demande l'intéressant fugitif au conducteur.— Non, je vais à Rouen, répond celui-ci.—Vous reste-t-il une place?—Oui, sur l'impériale. Et voilà M. *** qui se trouve en route pour Rouen, tandis que son valet-de-chambre, tombé entre les mains des gendarmes, est tourmenté pour déclarer en quel lieu a été se ré-

fugier son maître, en abandonnant son dernier asile.

M. *** descend à quelque distance de Rouen, se cache dans un bocage pour attendre que la nuit puisse lui prêter ses voiles, et, se glissant vers le théâtre à l'heure du spectacle, il s'informe de la demeure de la personne à laquelle il va confier sa vie. Son attente ne fut point trompée, il fut soigneusement caché pendant six mois, et soustrait à toutes les recherches. Il fallut pourtant se résoudre à quitter la patrie où trop de dangers menaçaient la tête du proscrit. Il se rend en Belgique; mais bientôt, chassé de ce pays hospitalier par la force des événemens, il a à choisir entre la Prusse ducale, la Bohême ou la Russie.

Mademoiselle G. en est instruite, elle écrit alors à celui qu'elle a déja sauvé : « Puisque vous n'êtes pas encore tranquille, vous devez avoir besoin de consolation; je n'attendrai pas votre réponse, et le refus qu'elle pourrait contenir des offres que je vous fais. Je vends tout ce que je possède, je vous en apporte le produit, et, en vous rendant ainsi ce que je dois à vos conseils et à votre amitié, je me ferai jusqu'à votre servante pour adoucir la position où l'on vous a réduit; après

avoir si bien servi [1], vous devez avoir quelqu'un qui vous serve. »

En effet, tout fut sacrifié au malheur. Mademoiselle G. s'attacha à la plus honorable infortune, sans que pendant cinq ans de persécutions son courage et sa patience se soient un instant démentis. On l'a vue déguisée tantôt en paysanne, tantôt en marchande, voyager à pied entre le Rhin et la France avec M. ***, qui sous les mêmes déguisemens échappait à toutes les polices.

D'autre fois, reprenant son personnage, Mademoiselle G. donnait des représentations dans les villes principales de la Belgique, et profitait de cette ostensibilité pour choisir un asile de repos. Enfin, entr'autres circonstances, elle resta onze mois sans sortir d'un petit grenier où elle avait établi son proscrit, et, par un calcul de prudence fort juste, ce refuge était situé dans la maison même d'un agent qui avait montré le plus d'acharnement contre le fugitif.

M. ***, rendu à la patrie qu'il honore, et aux sciences qu'il cultive avec succès, est rentré en France, et mademoiselle G. a repris le cours de ses études.

[1] M*** est officier supérieur.

On sait que Talma, passant à Montpellier, fit élever à ses frais un monument à la fille d'Young.

Perlet, acteur du Théâtre de S. A. R. Madame, duchesse de Berry, étant élève au Conservatoire, se retira généreusement d'un concours à la suite duquel il aurait obtenu le premier prix, pour le céder à un autre élève qui se trouvait par là exempté de la conscription.

En 1822, M. Menjaud, pensionnaire de la Comédie-Française, et actuellement comédien du Roi, se trouvant sur le boulevard, fut imploré par une malheureuse mère de famille dont on entraînait le mari en prison pour dettes. Cette femme désolée sollicitait la pitié du comédien qu'elle connaissait à peine : M. Menjaud fait arrêter la voiture, répond pour le débiteur et le remet dans les bras de sa femme ; tous deux, les larmes aux yeux le comblent de bénédictions.

Tous les faits que nous venons de citer, pris au hasard dans un très-grand nombre de belles actions des comédiens, n'ont pas besoin de commentaires, ils prouvent que les comédiens sont en général plus à même que les autres hommes de déployer le caractère de grandeur et

de générosité dont le germe existe dans toutes les âmes; la noblesse de leur art, l'enthousiasme qui doit l'accompagner en sont sans doute les premiers mobiles.

Les comédiens étrangers n'offrent pas moins d'exemples de beaux sentimens. Voici ce que dit le spirituel auteur de *Médiocre* et *Rampant* (et l'on arrive à tout) dans sa *Notice sur Iffland*, célèbre acteur allemand [1]: « Cet acteur se distingua par une bonne conduite, par des sentimens nobles et élevés, surtout par une bienveillante amitié pour ses camarades; elle n'était cependant pas sans préférence : Beck, Beil et Iffland étaient trois amis qui avaient embrassé ensemble l'état de comédien, et qui s'étaient promis de ne se point quitter. Sans doute, ils étaient devenus amis parce qu'ils avaient les mêmes goûts; mais leur amitié épurait, fortifiait leur passion pour le théâtre. Cette amitié est racontée de la manière la plus touchante dans les mémoires d'Iffland : on aime à voir ces trois jeunes gens passer leur vie ensemble, étudier et se divertir ensemble, se donner réciproquement sur leur art les plus sévères et les plus sincères conseils; au moment où l'un des trois est attiré par les propositions que lui fait un autre

[1] Voyez la collection des *Mémoires dramatiques* publiée en 1824, chez Ponthieu.

théâtre, on aime à le voir jurer de nouveau de ne pas abandonner ses amis, et rompre l'engagement qu'il venait de souscrire, pour en contracter un beaucoup moins avantageux à Manheim. Cette tendre et honorable association ne fut interrompue que par la mort. »

Nous terminerons par ces dernières observations :

Les comédiens sont admis à posséder, à plaider et à témoigner comme les autres citoyens.

Ils payent leurs contributions au même tarif que les autres citoyens ;

Ils satisfont à la conscription comme les autres citoyens ;

Ils font le service de la garde nationale comme les autres citoyens ;

Enfin ils sont admis dans les votes des assemblées publiques, aux mêmes conditions et avec les mêmes avantages que les autres citoyens ;

Mais ils font plus que les autres citoyens : ils affectent une partie de la recette produite par leurs travaux au soulagement des indigens ; certes voilà bien des citoyens reçus et institués avec tous les caractères sacramentels de nos lois.

Bientôt une ville nouvelle sortira des cendres comme par enchantement, et si l'humanité a eu à souffrir d'un horrible malheur, il reste du moins une consolation, en pensant

que chez les Français, la réparation d'un grand désastre est aussi prompte que le désastre même; eh! quels sont toujours les premiers réparateurs de ces désastres, quels sont toujours dans toute la France les premiers consolateurs des malheureuses victimes? des excommuniés!

Mais quelle réflexion douloureuse vient se mêler à tous ces actes de bienfaisance, lorsqu'il faut entendre après : Vous venez de remplir une des premières lois de l'Évangile, la première vertu du chrétien... Vous êtes damnés!!!

Quel triste, mais profond sujet de méditation!

Enfin a-t-on vu jamais dans les annales criminelles des comédiens condamnés à des peines afflictives ou infamantes? Non; mais ouvrons l'Histoire de France, et alors un affligeant parallèle prouvera que ce sont ceux-mêmes dont la conduite devrait être exempte de tous reproches et servir de modèle aux autres hommes, qui ont toujours donné l'exemple contraire. Eh bien! nous dirons donc aux comédiens : vous avez déjà anéanti un préjugé ridicule et stupide : qu'une noble persévérance, qu'une conduite toujours irréprochable et de plus en plus bienfaisante parviennent enfin à détruire les derniers vestiges d'un temps de barbarie; cette victoire est encore difficile, elle n'est pas impossible....

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

SUR

L'Art du Comédien.

VOLTAIRE dit que l'art du comédien est le plus beau et le plus difficile de tous les talens.

M. Lemazurier, secrétaire du comité de la Comédie-Française, prétend, dans sa *Galerie historique des acteurs français*, que l'art du comédien n'est pas le plus difficile de tous les arts.

Louis Riccoboni dit que cet art, qui enchaîne tous nos sens, est un art presque divin.

Au résumé l'art du comédien demande à la fois tous les talens extérieurs d'un grand orateur et tous ceux d'un grand peintre ; mais malheureusement on choisit trop souvent l'état de comédien sans examen, on le suit sans travail, et l'on y persévère par habitude ou par nécessité.

Les Grecs et les Romains attachaient la plus

grande importance à l'éducation physique et morale de leurs comédiens ; le cours d'études des acteurs anciens commençait dès leur enfance et ne se terminait ordinairement qu'à trente ans.

« Je me suis toujours étonné, écrivait Voltaire à Dorat, qu'un art qui paraît si naturel fût si difficile. Il y a ce me semble dans Paris beaucoup plus de jeunes gens capables de faire des tragédies dignes d'être jouées, qu'il n'y a d'acteurs pour les jouer.

» J'en cherche la raison et je ne sais si elle n'est pas dans la ridicule infamie que des Welches ont voulu attacher à réciter ce qu'il est si glorieux de faire. »

Au reste la gloire la plus fragile est, sans contredit, celle dont la plupart des comédiens sont environnés. Sans les poètes qui les ont consacrés, beaucoup de noms fameux seraient perdus pour nous. Celui de Roscius, le plus ancien et le plus grand de tous, n'aurait point traversé tant de siècles, si César n'eût honoré ce comédien de son amitié, et si tout autre que Cicéron eût été chargé de le défendre en jugement. Peut-être même Baron et mademoiselle Champmêlé seraient-ils oubliés, si Racine, Molière et Boileau n'eussent consigné leurs noms dans leurs pages immortelles. Ceux

plus jeunes, mais non moins célèbres, des Lecouvreur, des Gaussin, des Dumesnil, des Clairon, doivent la plus grande partie de l'éclat dont ils brillent, à Voltaire. Ce dernier, donna des brevets d'immortalité à tous ses amis, ou couvrit de ridicule ceux qui eurent le malheur de lui déplaire. Les poètes qui vinrent après lui, trouvèrent sa méthode excellente pour se concilier la faveur des comédiens, qui, de leur côté, se firent amis de ceux qui les chantaient. Il se fit ainsi un échange de procédés qui contribua beaucoup à la fortune et à la réputation de certains auteurs. Cet innocent manége a cessé : depuis quelques années, les journaux seuls sont les dispensateurs de la renommée. On y entretient le public, jour par jour, des faits et gestes des acteurs ; de sorte qu'il serait impossible à un poète ami, quelqu'envie qu'il en eût, de hasarder un quatrain. On se permet pourtant encore ces petites privautés à un début, et quelquefois à une rentrée ; mais ce n'est que dans l'un ou l'autre cas. D'ailleurs, il faut en convenir, on n'est point aujourd'hui trop prodigue de louanges ; on garde tout pour soi.

Quant à l'art du comédien, Lekain a dit, que l'âme en était la première partie ;

L'intelligence la seconde ;

La vérité et la chaleur du débit la troisième ;
La grâce et le dessin du corps la quatrième.

L'étude des originaux (modèles) dans la nature est la source la plus féconde pour le comédien, et c'est pourtant la plus négligée ; mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans ses études. Et il arrive aussi quelquefois que des acteurs, destinés à se faire une réputation véritable, n'y parviennent cependant que sur la fin de leur carrière, parce que leur propre choix ou la force des circonstances les retient long-temps dans un emploi qui ne convient point au genre de leur talent ; il faudrait donc s'essayer d'abord dans plusieurs genres, et se livrer ensuite à celui qui nous convient le mieux ; car la nature distribue des talens particuliers à tous les hommes et même aux plus idiots.

La connaissance de la langue est une des plus importantes pour le comédien ; c'est à la nature à donner les qualités extérieures, la figure, la voix, la sensibilité, le jugement, la finesse ; c'est à l'étude des grands maîtres, à la pratique du théâtre, au travail et à la réflexion à perfectionner les dons de la nature : malheureusement

le plus grand effort du comédien ne va pas jusqu'à créer, mais à rendre plus sensibles les beautés de son modèle; son art peut en imposer sur les défauts, il ne peut rien contre l'absence des beautés. Voilà sans doute les bornes du pouvoir du comédien.

Celui qui est assez heureux pour être parfaitement d'accord avec lui-même, et dont tout l'ensemble contribue également à tout ce qu'il veut exprimer, sera un grand acteur.

Celui qui est né pour être comédien suit son impulsion : les plus fameux comédiens se sont formés eux-mêmes à l'école du temps et des revers; ils n'ont atteint les derniers degrés de l'art qu'après les plus pénibles, les plus longues et souvent les plus humiliantes épreuves. Quand on embrasse la profession de comédien par amour pour cet art, il faut faire abnégation d'une quantité de jouissances; on y travaille et on y apprend toujours, jusqu'à sa dernière heure. Une remarque d'ailleurs assez pénible, c'est qu'il faut au moins huit ou dix ans pour faire un comédien supportable; on devrait sans cesse répéter cette vérité aux jeunes gens qui se présentent au Conservatoire, et l'on serait sûr alors d'avoir des comédiens dans ceux qui persisteraient au lieu de faire presque toujours des routiniers.

Le comédien d'imitation fait tout passablement; il n'y a rien à reprendre ni à louer dans son jeu. Le comédien de nature, l'acteur de génie est quelquefois détestable, quelquefois excellent.

Le comédien sublime doit être observateur froid de la nature humaine; il rendra après avec âme et énergie ce qu'il aura observé en grand artiste.

Les médecins, les peintres, les musiciens et tous les artistes doivent être observateurs froids de la nature humaine.

Cette opinion a trouvé des contradicteurs [1]; mais Raphaël ne fut-il pas froid observateur de la nature humaine, lorsqu'il crucifia lui-même un homme pour donner à sa tête du Christ expirant une expression plus déchirante de vérité?

Joseph Vernet ne fut-il pas froid observateur de la nature humaine, lorsqu'il se fit attacher, pendant une tempête effrayante, au mât d'un vaisseau, afin d'examiner plus facilement et plus sûrement le tableau qu'il voulait en offrir?

Pline l'ancien ne fut-il pas aussi observateur froid de la nature humaine, lorsque, pour

[1] Nous nous en occuperons plus longuement dans le cours du Manuel, à l'article *Observation*.

mieux contempler la nature il s'élança, malgré les plus fortes remontrances, au milieu des laves du Vésuve, où il trouva la mort.

Le chirurgien célèbre qui fait une opération difficile et douloureuse d'où dépend souvent la vie de celui qu'il opère, ne doit-il pas encore être froid observateur de la nature humaine?

Enfin l'anatomiste qui va dans un hôpital, et quelquefois jusque dans la fosse trier les morts pour chercher, par ses opérations, à surprendre le secret du Créateur, n'est-il pas encore froid observateur de la nature humaine?

Nous le répétons, le grand artiste doit observer froidement, pour rendre ensuite, avec une vérité parfaite dans tous ses détails et sans rien oublier, le sujet de ses observations.

Comédien, Acteur, Artiste.

On se sert indifféremment dans le monde des mots *comédien* et *acteur*; aux yeux du vulgaire ces mots sont synonimes, mais la différence est grande entr'eux dans l'art théâtral. L'acteur ne sait jouer que certains rôles; le comédien doit les jouer tous : c'est en ce sens-là qu'il y a parmi les savans, les beaux esprits, les habiles artistes, de très-bons acteurs en chaque genre et point de comédien; il faut leur choisir le

rôle qui leur est propre, si on veut qu'ils réussissent.

Le comédien, suivant J. J. Rousseau, est celui qui oublie sa propre place à force de prendre celle d'autrui; il feint les passions qu'il n'a pas. Nous avons eu et nous avons aujourd'hui de grands acteurs, nous en aurons sans doute encore, mais nous n'avons point eu de grands comédiens, et c'est peut-être parce qu'on attache trop en France l'idée d'extraordinaire à la réunion de plusieurs talens dans le même homme; elle n'est si rare que parce qu'il y a un préjugé qui la fait regarder comme impossible.

Garrick, en Angleterre, était supérieur dans les rôles les plus opposés; il jouait par exemple, *Orosmane* et *Crispin*, avec un égal succès. Lorsqu'un comédien a reçu de la nature le génie de son art, qu'il sent vivement qu'il a le talent de l'imitation, il peut sans doute exceller dans plusieurs genres.

Un proverbe dit : tous les comédiens ne sont pas au théâtre; il est juste, car souvent l'homme du grand monde est plus comédien que celui qui ne l'est qu'à certaines heures du jour :

Dans ce cahos d'un monde séducteur,
Tout est spectacle, et chacun est acteur.

A propos de ce proverbe, on sait que Dan-

court, écrivain non moins original que fécond, était élève des Jésuites, qui eux-mêmes composaient et jouaient des comédies. Ce fut de leurs colléges que sortirent Corneille, Molière, Voltaire et Gresset. L'un d'eux, le père Delarue crut devoir reprocher à Dancourt de s'être fait comédien : « ma foi, mon père, répondit ce dernier, je ne vois pas que vous deviez tant blâmer l'état que j'ai pris : je suis comédien du Roi, vous, vous êtes comédien du pape ; il n'y a pas tant de différence de votre état au mien. »

L'artiste est un homme qui, pratiquant un art libéral, y dévoue noblement son existence entière, y rapporte toutes ses pensées et tous ses travaux, sacrifie à la gloire qu'il a toujours devant les yeux, son repos et sa fortune, et à l'indépendance, principe des grandes pensées et des productions sublimes, les biens de convenance, mais jamais les obligations de la société ni les devoirs de famille.

Le malheur des grands artistes, celui qui n'est connu que d'eux seuls et dont ils ne se plaignent qu'entr'eux, c'est de n'être pas assez sentis. Il y a bien un effet total qui constate le succès et qui suffit à leur gloire en général ; mais ces détails de la perfection, mais cette foule de

traits précieux, ou par tout ce qu'ils ont coûté, ou même souvent parce qu'ils n'ont rien coûté du tout, voilà ce dont quelques connaisseurs jouissent seuls et dans le secret, ce que les applaudissemens publics ne disent pas, ce que l'envie dissimule toujours, ce que l'ignorance ne peut jamais entendre, et ce qui, s'il était bien connu, serait la véritable récompense des vrais talens.

Il n'y a point d'artiste à qui la perfection doive paraître plus importante et plus intéressante qu'au comédien, parce qu'aucun ne jouit du suffrage du public d'une manière plus prompte, plus immédiate, et avec un éclat plus flatteur.

M. de Martignac, dans un de ses discours à la Chambre des Députés, le 8 juin 1824, s'est occupé des artistes, car il a dit que Napoléon était un grand artiste en fait de pouvoir.

PRINCIPES

DE L'ART DU COMÉDIEN.

ABANDON.

S'abandonner; se livrer, céder aux impulsions naturelles.

Sans l'abandon on ne peut pas être grand acteur.

L'art de ne se passionner qu'à propos, et dans le degré qu'exigent les circonstances, a pour le moins autant de difficultés que celui de faire valoir tous les discours.

ACCENT.

Terminaison de tout son, élévation plus ou moins forte de la voix sur certaines syllabes, et manière de les prononcer plus ou moins longues ou brèves.

L'accent pourrait être appelé la pantomime

de la voix; il est l'âme du discours, il lui donne le sentiment et la vérité.

L'accent, les cris et les gestes ont dû être le langage primitif de l'homme, comme étant le résultat nécessaire et le plus simple de son organisation; le seul qui peut être entendu de tous les peuples, et dans tous les lieux, parce qu'il est le seul indépendant des conventions.

L'accent ment moins que la parole, c'est peut être pour cela que les gens bien élevés le craignent tant.

Quand l'acteur sacrifie l'accent sentimental de sa voix, tout est perdu pour le talent, et cela arrive toutes les fois qu'il veut imiter la voix d'un autre.

Il est nécessaire que l'acteur réserve l'accentuation pour les pensées principales sans les accentuer toutes avec la même force, et en cherchant plutôt à les subordonner l'une à l'autre par des inflexions de voix adroites et sagement distribuées.

Lady Morgan dans son ouvrage intitulé *La France*, s'exprime ainsi relativement à l'accent :

« Le français comme on le prononce au théâtre, et surtout dans les tragédies, me parut principalement manquer d'accent, et ne se composer plutôt que de mots; un ami de Di-

derot qui l'accompagnait un soir au théâtre, s'aperçut qu'il se bouchait les oreilles pendant tout un acte, et que cependant la pièce l'affectait jusqu'aux larmes; il lui en témoigna naturellement sa surprise : vous n'entendez-rien, lui dit-il, et pourtant vous êtes profondément touché. Chacun a sa manière d'écouter, répliqua Diderot; je sais cette tragédie par cœur, j'entre fortement dans le pathétique des conceptions de l'auteur, et mon imagination prête à ce qui est mis sous mes yeux, un effet que le ton des acteurs, si je les écoutais, ne pourrait produire et peut être même détruirait. »

ACTION.

Mouvement.

L'action consiste dans trois choses : la mémoire, la voix, le geste, qui tous trois se cultivent par l'exemple, la réflexion, la pratique.

La sensibilité est le principe de toute action.

L'action pourrait être appelée l'éloquence du corps.

Beaucoup d'inégalité dans la voix et dans le geste, c'est là ce qui rend l'action si puissante; inégalité, doit être entendue ici pour *contraste.*

L'immobilité dans tout le corps rend l'action froide et ennuyeuse; la trop grande agitation offusque.

Des mouvemens égaux, gradués et paisibles touchent l'âme; des mouvemens violens, interrompus, inégaux l'effrayent, et font céder l'auditeur.

Si l'on veut émouvoir trop tôt, on n'émeut point.

Le spectateur doit voir d'un même coup d'œil, les yeux, la bouche et la main de l'acteur agir de concert et lui dire la même chose chacun à sa manière.

Avoir l'action vraie, c'est la rendre absolument conforme à ce que ferait ou devrait faire le personnage dans chacune des circonstances où l'auteur le fait passer successivement.

La difficulté d'observer toutes les nuances qui constituent la vérité de l'action se fait particulièrement sentir dans les situations *implexes*, celles où le personnage est obligé de satisfaire en même temps à des intérêts opposés.

L'action des Grecs et des Romains était bien plus violente que la nôtre; ils battaient du pied, ils se frappaient même le front. Cicéron nous représente un orateur qui se jette sur la partie qu'il défend et qui déchire ses habits,

pour montrer aux juges les plaies qu'il avait reçues au service de la république. Voilà une action véhémente; mais cette action est réservée pour les choses extraordinaires.

En des hommes négligés, se voit quelquefois une éloquence d'action dont on ne saurait rendre raison, et qui cependant entraîne.

L'action est l'âme de la pantomime; mais il faut s'observer, car on se laisse emporter dans l'action plus aisément qu'on ne s'y modère.

Le commencement ne demande ordinairement pas de véhémence, l'auditoire est alors attentif. Ce principe est toujours mis en pratique par notre célèbre tragédien.

Pour déterminer facilement les autres hommes avec les seuls instrumens naturels, il faut de bonne heure donner de la force et de la souplesse à sa voix, à son regard, à sa physionomie, enfin à toute son action.

Les tableaux et les *mouvemens* tirés de la famille sont les meilleurs, parce qu'ils deviennent communs dans une assemblée nombreuse.

Il faut ordinairement rassembler toute la force de l'action dans la poitrine et la physionomie plutôt que dans les bras.

Une continuelle attention à la scène est une qualité précieuse pour un acteur; elle rend son jeu si plein et si lié, qu'elle seule, soute-

nue d'une médiocre intelligence, a fait quelquefois une très-grande réputation à des comédiens très-défectueux d'ailleurs.

La distraction, au contraire, est un si grand défaut, que le seul air préoccupé rend un acteur insupportable.

AFFECTATION.

Défaut opposé au simple et au naturel.

Chassons loin de nos yeux ces tragiques pagodes,
Qui, marchant par ressort, et toujours se guindant;
Soupirent avec art, pleurent en minaudant.

Tout ce qui approche de l'excès devient affectation, paraît désagréable et donne de la contrainte.

De tous les défauts l'affectation est celui qui peut se contracter le plus aisément; et ce qui est outré est presque toujours froid.

Il faut jouer le sentiment et non les mots.

Toutes les fois qu'on parle du ciel, le regarder c'est affectation (à moins qu'on ne joue quelque tartufe), de même que de poser continuellement la main sur son cœur en le nommant ou en parlant d'amour. Il faut laisser aux acteurs italiens cette puérile exactitude du *geste à la chose*, qui, pour exprimer la sensi-

bilité, ne manquent jamais de s'appliquer fortement la main sur la poitrine, comme si effectivement il était question du cœur physique en cette occasion.

La pompe et la force dans l'expression sont insoutenables, surtout lorsque le sentiment est faible et le langage commun; nous ne voulons pas qu'un acteur nous étonne par ses propres idées, nous demandons qu'il rende fidèlement la pensée de l'auteur.

Rien de plus insupportable que les acteurs qui veulent tout faire valoir dans un rôle, au lieu de faire attention que les grands coups de maître au théâtre sont toujours amenés par quelques sacrifices, et qu'enfin le véritable art consiste à négliger certains détails pour appuyer d'avantage sur d'autres.

On pourrait reprocher à presque tous nos danseurs actuels l'affectation avec laquelle ils terminent leurs pas; leurs dernières poses semblent vraiment dire au public : voilà qui est beau, applaudissez! Pourquoi donc ne cherchent-ils pas à joindre la simplicité à la grâce, et le naturel à la noblesse?

AFFECTION.

Toute activité vive de l'âme qui, à raison de sa vivacité, est accompagnée d'un degré sensible de plaisir ou de peine.

Les affections ordinaires de l'âme influent toujours sur l'habitude physique du corps.

La douleur, le plaisir et toutes les passions qui en dérivent se rendent visibles par les altérations que les organes éprouvent. Ces impressions sont-elles constantes et profondes? Les altérations subsistent, et c'est ainsi que l'homme bon ou méchant offre dans ses traits l'empreinte de son âme; elle se peint aussi dans les accens de sa voix. C'est un talent bien rare dans l'acteur lorsqu'il fait constamment remarquer dans son jeu les affections ordinaires de l'âme du personnage qu'il doit représenter.

Les grandes affections de l'âme sont les mêmes d'un pôle à l'autre, parce qu'elles entrent dans l'organisation de l'homme, ouvrage du Créateur.

AFFÉTERIE.

Manière, préoccupation de ses moyens naturels et de ses avantages physiques.

Il ne faut pas compter pour plaire sur les

agrémens qu'on tient de la nature ; il ne faut pas surtout laisser apercevoir que l'on y compte. Dès que le public remarque dans un acteur cette confiance, il lui dispute tous ses avantages et lui retire ses faveurs.

AFFICHES.

Annonces des spectacles qui doivent être donnés le soir.

L'usage d'afficher le nom des acteurs vient de l'Angleterre. Il a été mis en pratique en France depuis la révolution.

Presque toutes les affiches et les annonces faites en province sont mal rédigées et souvent ridicules.

A Compiègne, le 20 juillet 1824, après avoir affiché *Adélaïde Duguesclin*, tragédie, et sans *Tambour ni Trompette*, vaudeville, le régisseur jugea à propos d'ajouter, pour donner plus d'attrait au spectacle :

« *Nota*. Ces pièces seront si imperturbablement sues que l'on n'aura besoin d'aucune assistance de la part du souffleur. »

Quelquefois à Paris on voit aux petits théâtres des acteurs commencer ainsi leur annonce après une première représentation : La pièce

que nous venons d'avoir l'honneur *de vous représenter*... ; on sait qu'il faut dire : *de représenter devant vous.*

Nous avons vu une affiche commençant ainsi : *Au public respectable ;* et un billet d'annonce de représentation à bénéfice, signé : *Bernard, homme et femme.*

On a l'habitude, à Paris, de mettre sur les affiches, comédie en 5 actes *et* en vers ; M. Singier, à Lyon, fait mettre : Comédie en cinq actes, en vers ; il n'a pas tort.

AIR.

L'Air consiste dans la situation et le mouvement de tout le corps.

Voulez-vous sur la scène exciter la tendresse,
Il faut que votre abord, que votre air intéresse,
Et puisse faire éclore en nos cœurs agités
Le feu des passions que vous représentez.

Quelque vives que soient les pensées et les expressions, l'air en augmente la vivacité ; sans lui elles agissent plus lentement et frappent moins l'imagination.

L'air d'un homme persuadé, persuade.

L'air majestueux, animé par le zèle, sert merveilleusement.

L'air de trop de confiance nuit à la persuasion.

Beaucoup d'acteurs s'imaginent mal à propos qu'un air serein déshonorerait la tragédie.

AISANCE.

Facilité, liberté d'esprit et de corps.

Il ne faut pas pousser l'aisance jusqu'à jouer avec le public ; ce qui fait oublier aux acteurs de jouer avec leurs interlocuteurs.

Les acteurs en France ont généralement de la grâce et de la dignité ; mais ils n'apportent pas encore assez d'aisance sur le théâtre. Leurs gestes, leurs pas, leur air et leurs attitudes sentent la répétition et rappellent constamment l'anecdote du danseur Gardel, qui cria à un prince qui tuait une princesse : que vous tuez mal ! tuez donc avec grâce ! On pourrait ajouter que beaucoup d'acteurs, en effet, semblent venir se placer sur le théâtre à un endroit marqué d'avance.

AME.

Principe de la vie.

L'art d'être vraiment tragique tient aux seules émotions de l'âme.

Ce n'est que dans l'âme qu'on trouve les moyens d'entraînement, et en étudiant un rôle il faut toujours interroger son âme plutôt que son esprit.

L'âme embellit tout, elle a le privilége exclusif d'attirer à elle tous les cœurs, de les entraîner, de les subjuguer, et de leur faire croire et voir ce qu'elle veut.

Quiconque n'a pas l'âme élevée représente mal un héros.

L'âme seule procure à l'organe l'énergie mâle et soutenue qui provoque, fixe et captive la sensibilité.

Les grands mouvemens de l'âme élèvent l'homme à une nature idéale, dans quelque rang que le sort l'ait placé. Il y a toujours, dit le docteur Alibert[1], dans le fond de notre âme, quelque chose de fier et de généreux, qui nous défend contre l'abjection, et qui nous fait tendre sans cesse vers l'agrandissement de notre destinée.

[1] Phisiologie des passions.

L'acteur qui ne sent point, qui n'a pas d'âme et qui voit des gestes dans les autres, croit les égaler au moins par des mouvemens de bras, par des marches en avant et en arrière, par ces tours oisifs enfin, toujours gauches au théâtre, qui refroidissent l'action et rendent l'acteur insupportable. Jamais dans ces automates fatigans l'âme ne fait agir les mouvemens, elle reste ensevelie dans un assoupissement profond; la *routine* et la *mémoire* sont les chevilles ouvrières de la machine qui agit et qui parle.

Hume, auteur allemand, compare l'âme à un instrument à cordes dont les vibrations des cordes frappées continuent après que l'impulsion a cessé, et ne se perdent que peu à peu et d'une manière imperceptible; par cette raison les tons qui suivent les premiers ne sont jamais *bien purs*, les nouvelles vibrations sont entendues avec les premières qui durent encore, et les tons se mêlent et se confondent.

Cette observation délicate de *Hume* pourrait fournir au chanteur et au comédien l'occasion d'un travail remarquable sur eux-mêmes.

Quant à l'action de l'âme, on conçoit bien qu'elle ne saurait mouvoir à la façon du corps; mais l'effet de sa force motrice a un certain rapport avec l'effet de la force motrice du corps.

Agir c'est produire une action, un certain effet; quand l'âme agit il faut que l'effet existe hors d'elle ou sur son corps; ce n'est pas sur la sensation même que l'âme agit, cette sensation n'étant que l'âme elle-même, modifiée d'une certaine manière, c'est donc sur les fibres, dont le mouvement produit la sensation, que l'âme exerce son activité.

Les mouvemens de l'âme peuvent se concevoir sous l'image des directions que suivent les mouvemens du corps:

Ou l'âme s'élève, ou elle s'abaisse, ou elle s'élance en avant, ou elle se replie sur elle-même, ou elle se contient et s'observe, ou elle se penche de tous côtés chancelante et irrésolue, ou elle bouillonne et se roule sur elle-même comme un globe de feu sur son axe.

1. *Aux mouvemens de l'âme qui s'élève*, répondent les intonations de l'admiration, de l'exclamation, de l'enthousiasme, du ravissement, de l'invocation, de l'imprécation, des vœux ardens et passionnés, de la révolte contre le Ciel, de l'horreur du crime et des vices de notre nature.

2. *Aux mouvemens de l'âme qui s'abaisse*, répondent les intonations plaintives, les supplications, celles des humbles prières, du

découragement, du repentir, de tout ce qui implore grâce ou pitié.

3. *Aux mouvemens de l'âme qui s'élance en avant*, répondent les intonations du désir impatient, de l'instance vive et redoublée, de l'interrogation, de l'apostrophe, du reproche, de la menace, de l'insulte, de la résolution et de l'audace, de tous les actes d'une volonté ferme et décidée.

4. *Aux mouvemens de l'âme qui se replie sur elle-même*, répondent les intonations de la surprise mêlée d'horreur ou d'effroi, de la répugnance, de la honte, de l'épouvante, du remords, de tout ce qui réprime le penchant, renverse la résolution ou la volonté.

5. *Aux mouvemens de l'âme qui se contient, se modère et s'observe*, répondent les intonations de la déférence, des égards, du respect, de la flatterie, de la complaisance, de l'hypocrisie, celles des allusions, des réticences, de l'ironie, de l'artifice et du manége.

6. *Aux mouvemens de l'âme qui déborde de toutes parts*, répondent les intonations d'une joie excessive, d'un mécontentement extrême, de la colère qui éclate, d'une douleur violente qui ne se contient plus, d'une misanthropie universelle, d'une indignation qui n'est plus retenue, d'un désespoir affreux, d'un délire furieux.

7. *Aux mouvemens de l'âme qui hésite et se penche de tous côtés chancelante et irrésolue*, répondent les intonations du doute, de l'incertitude, de l'inquiétude, du balancement des idées et des sentimens, de la prudence qui combine ses moyens et qui en calcule les effets.

8. *Aux mouvemens de l'âme qui bouillonne et se roule sur elle-même*, répondent les intonations de la rage concentrée, des projets de la vengeance, des desseins de la haine et de l'envie, et des soupçons jaloux. (Voyez le *Traité de Lecture à haute voix*, par Dubroca.)

ANATOMIE.

L'Anatomie est l'art de disséquer ou de séparer adroitement les parties solides des animaux.

Le but de l'anatomie est la connaissance des parties solides qui entrent dans la composition des corps des animaux, et, à l'aide de cette connaissance, de pouvoir se conduire sûrement dans le traitement des maladies qui sont l'objet de la médecine et de la chirurgie.

L'étude de l'anatomie est utile aux comédiens, quoiqu'il semble au premier abord que quiconque a beaucoup d'âme et sent profondément, doit exprimer naturellement et avec

toute l'énergie possible les passions qui l'agitent. (Voyez *Expression.*)

Mais après avoir exercé l'appareil musculaire du visage, on aura une ressource de l'art lorsque la nature sera rebelle.

MUSCLES, NERFS.

Le muscle est une partie charnue et fibreuse du corps d'un animal, destinée à être l'organe ou l'instrument du mouvement; c'est un paquet de lames minces et parallèles, qui se divise en grand nombre de petits.

Le nerf est un corps rond, long et blanc, semblable à une corde composée de différens fils ou fibres; il prend son origine du cerveau ou du cervelet, au moyen de la moelle allongée et la moelle épinière qui se distribuent dans toutes les parties du corps.

L'organe du sentiment, c'est le nerf; c'est par lui que les objets extérieurs parviennent à frapper l'âme.

Il faut que le système nerveux soit chez l'acteur, dit M. Talma dans sa *Notice sur Lekain*, tellement mobile et impressionable, qu'il s'ébranle aux inspirations du poète, aussi facilement que la harpe éolienne résonne au moindre souffle de l'air qui la touche.

Les vaisseaux, veines, membranes, tendons, fibres, filamens, artères font plus ou moins partie des muscles et des nerfs; ils en sont les différentes divisions.

L'appareil musculaire du visage comprend à lui seul 47 muscles auxquels il faut ajouter les six muscles placés dans les côtés ou dans l'épaisseur des joues, et qui, sans appartenir directement au visage, contribuent à la physionomie d'une manière assez remarquable.

Ainsi l'organisation de la face se compose de 53 muscles, dont les mouvemens particuliers se combinent de toutes les manières dans le jeu des passions; ils sont à la disposition de l'âme humaine pour exprimer ses différentes affections. Chacun de ces muscles est plus ou moins employé par les passions diverses, et se trouve plus directement au *service* d'un ordre particulier de pensées et de sentiment. Chacun a sa manière de figurer dans le tableau physionomique son geste, son mouvement propre, avec lesquels se combinent le geste et le mouvement des autres muscles; de là une foule d'actions *mixtes*, aussi variées, aussi nombreuses que les nuances de la pensée et des affections.

Le jeu et le mouvement de l'appareil des

muscles de la face constituent seuls le *geste* détaillé et volontaire du visage.

Plus on observe cette admirable structure de l'appareil musculaire de la face, plus on s'aperçoit que cette structure réunit toutes les conditions nécessaires pour un langage que tous les hommes parlent de la même manière dans tous les lieux de la terre, et dont la nature a travaillé l'organe avec un soin qu'elle n'a pris que pour l'espèce humaine.

Le philosophe *Diderot*, dont tout le masque avait d'ailleurs une grande expression, faisait mouvoir à volonté, et dans toute leur étendue, les muscles *occipitaux frontaux*, dont la contraction imprimait, quand il parlait avec chaleur, des mouvemens remarquables à sa chevelure.

Le plus grand peintre des passions, *Garrick*, contractait les muscles du front d'une manière singulièrement expressive dans le rôle de Richard III.

Talma exécute aussi cette contraction, surtout dans les rôles de Brutus, Charles IX et Manlius. Ce qui domine chez lui, c'est le jeu des muscles du front, des sourcils, et ceux de la lèvre inférieure, organes d'expression et de mouvement qui peignent à grands traits.

Mlle Raucourt, dont la plus grande mo-

bilité physionomique était dans le front, produisait beaucoup d'effet dans Médée et Athalie.

APARTE.

L'Aparte est un discours de quelques paroles qui est censé n'être entendu de personne, quoique l'acteur le prononce en présence d'un autre; il exige de sa part la plus grande circonspection et beaucoup d'adresse.

L'aparte diffère du monologue par sa briéveté et en ce que l'acteur n'est pas seul. (Voyez *Monologue*.)

Beaucoup d'acteurs ont la mauvaise habitude d'adresser leur *aparte* au public, tandis que c'est toujours à eux seuls qu'ils doivent parler; d'ailleurs dans aucun cas l'acteur ne doit supposer un public devant lui.

Il faut en général faire les *aparte* sans gestes, ils produisent plus d'effet et ne sont pas d'ailleurs exposés à être vus de l'interlocuteur.

APPLAUDISSEMENT.

Approbation du Public.

Que jamais vos regards n'aillent furtivement
Mendier la faveur d'un applaudissement.

La fureur des applaudissemens produit souvent cette manie de vouloir tout forcer et d'abuser ainsi de son organe et de son feu naturel, surtout parmi les acteurs tragiques et parmi ceux qui jouent le drame, et qui souvent ont plus l'air d'énergumènes que de héros passionnés.

C'est en cherchant à provoquer les applaudissemens, que l'acteur montre l'acteur et non le personnage; toute illusion est alors détruite, et le public n'applaudit plus qu'un manœuvre qu'il veut récompenser de sa *peine*, au lieu d'applaudir un artiste pour son talent. Il faut que l'acteur oublie le public et que le public oublie l'acteur, qu'il ne voie que le personnage; mais les comédiens veulent toujours faire remarquer *leur manière*, plutôt que les pensées et les sentimens d'un rôle, plutôt que la physionomie générale de ce rôle.

Quel est l'applaudissement qui doit flatter le grand poète et le grand acteur, c'est lorsqu'un sombre et profond silence règne dans la salle, lorsque le spectateur, le cœur brisé et l'œil baigné de larmes, n'a ni la pensée, ni la force de se livrer à des battemens de mains, que plongé dans l'illusion victorieuse, il oublie le comédien et l'art.

Une chose qui était particulière à Floridor,

acteur du théâtre de l'hôtel de Bourgogne, et qui ne s'est pas renouvelée depuis, c'est que le public ne l'interrompait jamais. Il écoutait ses discours dans le plus profond silence, il lui laissait jouer ses rôles sans donner la plus légère marque d'approbation; mais les applaudissemens éclataient de toutes parts, quand il entrait sur le théâtre et quand il quittait la scène.

Les nuances mal employées sont celles du mauvais genre, telles qu'on en voit dans les talens factices qui ne sont que trop à la mode, et néanmoins ce sont ces nuances-là même que le gros du public ne cesse d'applaudir presque toujours machinalement, et souvent sans avoir entendu un seul mot de ce qu'a dit l'acteur. C'est surtout à la fin d'une tirade qu'on remarque ordinairement ces sortes de tons ou *refrains*, qui après un grand éclat de voix tombant tout à coup dans le bas, ont l'art de fasciner la multitude et d'arracher les applaudissemens; illusion moins produite alors par la force du naturel et de la vérité, que par ce grand contraste de sons hasardés d'après on ne sait quelle routine d'un nouveau genre de déclamation.

Il y a des comédiens qui n'ont presque établi

leur réputation, qu'à la faveur de cette espèce de clinquant.

Quand les applaudissemens sont provoqués, ils ne peuvent qu'égarer les acteurs, qui ne sont plus à même de distinguer ceux qui sont mérités. L'acteur une fois égaré est condamné à la médiocrité.

Ce qui est beau et vrai l'est toujours; ce qui ne l'est pas, malgré les efforts de l'intrigue, s'anéantit tôt ou tard.

Les applaudissemens qu'on appelait l'approbation du public, ne peuvent plus guère être définis ainsi aujourd'hui, puisqu'ils s'achètent et qu'il y a des charges de claqueur en chef ou maître claqueur, qui se négocient et se vendent comme on vend des charges de procureur ou des offices de notaire.

Il y a, dit-on maintenant, des directeurs pour l'enthousiasme, pour les chuteurs, pour les rieurs, pour les pleureurs et pour les bisseurs.

Aux *Italiens*, ceux qui applaudissent par état, n'en comprennent pas un mot, et ils crient à tue tête *brava! bravissima!*

En fait d'applaudissemens, il est des circonstances où une seule personne donne le branle à toute une assemblée :

M. le vicomte de Grave, chevalier de

St.-Louis, auteur de *Varron*, tragédie, étant à la première représentation, fit seul le succès de son ouvrage, en s'écriant au dénouement qui n'est autre chose qu'un tour de passe, *ah! que cela est ingénieux!* le public sans le connaître le crut sur sa parole, et la pièce qui jusqu'à ce moment avait fort chancelé réussit et fut jouée dix-sept fois de suite. Il est vrai qu'elle n'a pu réussir à la reprise, parce qu'il est rare que le public se laisse attraper deux fois.

APPLOMB.

Assurance.

L'*idée* qu'on parle à des inférieurs en puissance, en crédit et surtout en esprit, donne de la liberté, de l'assurance et même de la grâce.

Démosthènes se promenait souvent sur les bords de la mer, et là il haranguait les flots agités; il s'enhardissait et s'accoutumait ainsi au bruit tumultueux des assemblées populaires.

Il ne faut pas que l'assurance du comédien dégénère en effronterie; il perd alors l'estime du public.

ARTICULATION.

Prononciation distincte des mots, degré d'explosion que reçoivent les sons par le mouvement subit et instantané des parties mobiles de l'organe.

Pour bien articuler il faut savoir la valeur des consonnes, le vrai son des voyelles, leur élision, la quantité des syllabes, placer l'accent où il faut aspirer à propos, doubler ou adoucir certaines lettres; c'est ce qu'enseigne l'étude de la prosodie.

Il faut surtout de l'onction dans l'articulation; il faut que les mots soient articulés sans langueur et sans sécheresse. Le sentiment de l'articulation donne à la voix le moelleux et l'énergie necessaires au charme de la belle diction.

Une voix faible qui articule distinctement a plus d'avantage qu'une voix forte qui n'articule qu'avec mollesse.

Rien ne doit être articulé sans avoir été conçu par l'esprit et senti par le cœur.

Il ne faut pas que l'extérieur du visage ou du maintien souffre d'une articulation forcée.

Mademoiselle Mars a l'art de jeter des mots qui sont cependant parfaitement articulés.

ARTS (beaux).

Les arts sont les résultats des rapports découverts dans les êtres naturels, s'appliquant le plus convenablement possible à tout ce qui peut procurer du plaisir ou de l'utilité.

Le but des arts est rempli, quand par une imitation exacte de la nature, on a ému l'âme et flatté les sens, ou quand on a soulagé l'homme dans ses travaux et satisfait à ses besoins.

L'utilité des beaux-arts est de fortifier l'esprit national; malheur donc à l'artiste qui dans son art ne voit qu'une convention entre des hommes.

Le goût, qui crée et perfectionne les beaux-arts, est cette faculté de l'âme exercée par l'étude de la nature. Les beaux-arts n'atteignent leur but que lorsqu'ils représentent la nature elle-même avec toutes ses nuances.

Dans l'art du comédien il y a deux parties : *imitation* et *inspiration*.

Celui qui possèdera au dernier degré une de ces deux qualités peut être grand acteur; il sera *sublime* s'il peut les réunir.

On ne peut douter que les beaux-arts ne soient susceptibles encore de perfection; il y a des défauts dans les ouvrages les plus parfaits.

ASPIRATION.

Emission de voix gutturale.

L'aspiration est une sorte de modification de la voix ajoutée au mouvement des organes de la parole.

C'est une prononciation, un son de la gorge; ce son est donc vicieux, il ne devrait jamais être entendu au théâtre : cependant c'est le défaut le plus ordinaire de tous les acteurs, et le plus insupportable en même temps; ils aspirent avec tant de force, qu'ils ne peuvent éviter un hoquet très-désagréable pour le spectateur et fatigant pour eux-mêmes. Ce hoquet a beaucoup de rapport avec l'asthme que contractent les garçons boulangers en pétrissant la pâte, ils espèrent par là se donner plus de force; le contraire a lieu.

Il est cependant très-facile d'éviter ce défaut, en se donnant le temps d'aspirer, en étudiant la force et l'étendue de son haleine, en n'en fournissant qu'autant que la voix en exige, et en ne la poussant jamais au point de n'en être plus le maître.

Il faut respirer très-souvent, mais peu chaque fois et de manière que le spectateur ne s'en aperçoive pas; on peut parler avec dou-

ceur ou avec force sans que l'aspiration soit sentie ou entendue. Le chevalier don Charles Broschi, connu sous le nom de Farinelli, eut une réputation européenne; mais en quoi il se distingua le plus, ce fut dans l'art de conduire et de gouverner son haleine qu'il reprenait si finement et si délicatement, que personne ne pouvait s'en apercevoir. Nos chanteurs actuels devraient bien l'imiter.

Il est vrai que cette espèce de râle ou hoquet peut être la suite d'une insuffisance de moyens naturels; en cela, il est plus difficile à corriger, mais on le peut encore à force de travail: quand il ne dépend pas de cette cause, c'est alors l'ambition chez l'acteur de produire plus d'effet, ce qui le rend plus ridicule.

Galiani disait de mademoiselle Arnould, lorsqu'elle eut perdu sa voix: c'est maintenant le plus bel asthme qu'il soit possible d'entendre.

ATTITUDE.

Maintien, tenue.

Il est essentiel aux acteurs tragiques d'étudier souvent, dans les musées, les statues et morceaux antiques, pour la fierté des attitudes, la noblesse du geste et l'entente des vêtemens.

Il y a trois classes d'enfans, trois classes

d'hommes, dans l'une desquelles chaque individu doit être rangé.

Notre corps est ou roide, ou tendu, ou lâche, ou mou; ou bien il tient un juste milieu, et alors il joint l'aisance à la précision. Au contraire plus la nature est dans son centre, plus ses formes sont précices et aisées; elles ont de la précision sans dureté, de l'aisance sans mollesse.

La même distinction a lieu au moral, car un caractère tendu accable les autres, un caractère lâche est facilement accablé par lui même; un caractère aisé et précis n'est à charge à personne et il a le ressort nécessaire pour résister au poids.

Il faut se courber de la poitrine sans craindre de grossir ses épaules, qui dans cette occasion ne peuvent jamais faire une mauvaise figure, et non se courber de la ceinture en tenant l'estomac et la poitrine roides.

La position du corps dans l'homme qui regarde, ne doit pas être la même que celle de l'homme qui écoute.

Une attitude, un maintien explique mille choses, que l'auteur n'a pas pu exprimer, parce qu'alors il aurait été trop prolixe.

Il faut que le comédien juge, d'après le caractère de son rôle, quelle attitude et quel main-

tien il doit choisir pour les scènes tranquilles du simple dialogue.

Le corps ne garde jamais la même position quand les idées changent d'objet.

Si vous avez *fortement* conçu, malgré vous votre attitude conviendra au sujet, et tous les mouvemens de votre tête et de vos bras s'accorderont parfaitement.

BEAU.

Juste proportion des parties avec un agréable mélange des couleurs.

On dirait que dans le sentiment du beau, comme dans le sentiment de l'amour, il y a quelque chose de vague, de mystérieux, d'indéfinissable qui en fait le charme, et que le raisonnement et l'analise ne peuvent saisir.

La difficulté d'expliquer les sources du beau et du vrai, et d'en suivre tous les détours par des règles certaines, a arrêté tous les maîtres.

Aristote regarde la grandeur et l'ordre comme les attributs du beau; le beau est fondé sur la raison.

Tout ce qui plaît est beau. S'il est si difficile de créer le beau dans les arts, ce n'est que parce que l'on n'a appelé beau que le difficile. Il est un beau simple, naturel, sans apprêt,

négligé en apparence et qui flatte sans se laisser apercevoir ; ce qui est beau doit être arrondi, doux, poli, délicat, léger et doit s'éloigner surtout des lignes droites.

CALME.

Tranquillité, immobilité.

Il y a souvent beaucoup d'expression à n'en pas mettre. Dans les poses, on ne paraît jamais plus pathétique.

. . . .

Dans son cœur oppressé sa douleur se rassemble ;
Ses antiques malheurs s'y réveillent ensemble.
Son calme m'épouvante, il ne s'est point hélas !
Ni penché sur mon sein, ni jeté dans mes bras :
Immobile et plongé dans une horreur *muette*,
Il murmure les noms de Laïus et d'Admète ;
Sa bouche avec effort commence quelques mots,
Qu'arrachent ses douleurs, qu'étouffent ses sanglots.

(*Œdipe chez Admète.* Ducis.)

Le calme même doit être animé de certaine chaleur sourde et vive qu'on ne voit pas, mais qui se communique imperceptiblement et finit par agir avec violence sur l'auditeur ; c'est le *sentir animé* dont parle M. Lemercier dans une *Notice*, publiée en 1818, sur le deuxième Théâtre-Français et sur la déclamation dramatique. (Voyez la 1re Table des ouvrages relatifs à l'Art du Comédien.)

CARACTÈRE.

Qualité de l'esprit et du cœur.

Les caractères sont les diférens instrumens qui exercent le jeu des passions, les différens ressorts qui les font mouvoir.

Une des choses les plus précieuses à observer au théâtre, c'est la vérité des caractères.

Le comédien, toujours observateur, doit les saisir partout et les puiser dans la nature même.

Le caractère influe si fort sur toute la personne, qu'il donne à celui qui en est dominé une physionomie particulière, une contenance qui lui est propre, et un geste dont sa façon de penser a formé chez lui l'habitude, une voix surtout dont le ton ne saurait convenir à un caractère différent.

Chaque caractère a donc une *voix particulière*, c'est un des plus sûrs moyens de le marquer dans sa plus grande perfection.

Le premier coup d'œil que le public jette sur l'acteur, doit le préparer au caractère qu'il va développer.

Quoique nous ayons à dire les choses les plus indifférentes, nous devons songer à ne jamais les dire comme pourrait faire celui qui

ne représente pas le même caractère que nous.

Il faut s'attacher surtout à copier les *tics* qui, chez les gens de l'état de votre personnage, ont coutume d'accompagner son ridicule dominant.

M. *Benjamin-Constant*, dans la préface qui précède sa tragédie de Walstein, fait observer que les Allemands peignent les caractères dans leurs pièces, et les Français seulement les passions.

Pour peindre les caractères il faut nécessairement s'écarter du ton majestueux exclusivement admis dans la tragédie française; car il est impossible de faire connaître les défauts et les qualités d'un homme, si ce n'est en le présentant sous divers rapports. Le vulgaire, dans la nature, se mêle souvent au sublime et quelquefois en relève l'effet..

En général, on juge avec certitude d'un caractère, moins d'après quelques traits isolés que par l'examen et la comparaison de tous les traits réunis.

CHALEUR.

Grande affection.

Evitez cependant une chaleur factice
Qui séduit quelquefois et vit par artifice,

Tous ces trépignemens et de pieds et de mains,
Convulsions de l'art, grimaces de pantins,
Dans ces vains mouvemens qu'on prend pour de la flamme,
N'allez point sur la scène éparpiller votre âme.

Lorsque la chaleur s'adresse au cœur et qu'elle est portée à un très-haut degré, elle devient ce pathétique dont les effets sont quelquefois si déchirans. Pour faire entendre ces accens, il faut que ce ne soit plus l'acteur, mais son cœur qui parle; que livré à l'émotion qui l'agite, ce ne soit pas des applaudissemens qu'il demande, qu'il ne pense pas à se faire admirer, mais à voir la passion qui l'anime, animer ceux qui l'écoutent; alors son jeu aura une qualité précieuse, l'abandon sans lequel le langage des passions ne se fait point entendre.

Il faut toujours en scène, lors même qu'on dit des choses peu importantes, avoir une certaine chaleur interne qui anime et empêche que le public voie un acteur où il ne doit jamais voir qu'un personnage.

CHARGE. (de la)

La charge est une exagération dictée par l'enjouement.

Il n'est pas douteux que le comédien ne puisse et ne doive quelquefois user de charge.

On se sert, mal-à-propos, du mot *charge*, en parlant du trop de véhémence de la déclamation d'un acteur tragique. Lorsqu'un peintre, dans un tableau destiné à nous toucher, fait grimacer ses figures, on ne dit pas qu'il charge, on dit qu'il rend mal ce qu'il veut exprimer.

La charge est, au théâtre, la même chose que dans la peinture : c'est un excès qu'on se permet pour se moquer ou pour faire rire.

Il faut en quelque sorte que la charge déraisonne avec raison, et qu'elle conserve une espèce de règle dans son désordre. On consent qu'un peintre peigne une figure avec un nez d'une longueur excessive, mais on veut que ce nez soit analogue aux autres nez qu'on connaît, et qu'il soit à la place que la nature lui a assignée.

Il ne faut pas non plus que la charge soit trop fréquente.

CŒUR.

Le siège des passions, le fond de l'âme.

Le cœur est le foyer de toutes les affections morales; il dément bientôt le jugement des yeux.

> Consultez votre cœur, c'est là qu'il faut chercher
> Le secret de nous plaire et l'art de nous toucher.

Quand le cœur parle, toutes les fibres de l'organisation lui sont subordonnées, et ne lui fournissent que les moyens nécessaires à son explosion.

La base de la véritable éloquence est dans le cœur.

Cœur, en anatomie, est un corps musculeux situé dans la cavité de la poitrine, où toutes les veines aboutissent, et d'où toutes les artères sortent, et qui, par sa contraction et sa dilatation alternatives, est le principal instrument de la circulation du sang et le principe de la vie.

L'usage du cœur est de pousser le sang dans toutes les parties du corps, à quoi contribue principalement son mouvement alternatif de contraction et de dilatation. Par la dilatation, appelée *diastole*, ses cavités s'ou-

vrent et se dilatent pour recevoir le sang que les veines apportent; et par la contraction appelée, *systole*, ses cavités se resserrent et se contractent pour repousser de nouveau le sang dans les artères.

COMÉDIE.

Imitation des mœurs mises en action.

Le mot comédie, d'origine grecque, est formé de κωμη (comè) village; et de αδω (ado) je chante. En effet, les poètes, quand la comédie prit naissance, allaient de village en village chanter sur des tréteaux les pièces qu'ils avaient composées.

En général, dans la comédie, on doit avoir un air joyeux et tranquille, à moins qu'on ne soit agité d'une violente passion.

La malice naturelle aux hommes est le principe de la comédie. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeans pour exciter la compassion, ni assez révoltans pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi.

La comédie est un portrait; elle diffère

particulièrement de la tragédie dans son principe, dans ses moyens et dans sa fin.

Le style comique doit être simple, clair et familier, sans être ni bas ni rampant. On lui permet quelquefois de s'élever ; mais, dans ses plus grandes hardiesses, il ne doit point s'oublier : s'il osait monter jusqu'au ton de la tragédie, il serait hors de ses limites. En un mot, ce style doit être assaisonné de pensées fines, délicates, et d'expressions plus vives qu'éclatantes.

Ce n'est qu'en se donnant la *comédie à soi-même*, qu'on peut parvenir à la bien jouer. Quand on représente un personnage comique sans y prendre du plaisir, on n'a l'air que d'un mercenaire qui exerce la profession de comédien par l'impuissance de se procurer d'autres ressources.

En comédie, il ne faut jamais s'efforcer d'être plaisant, comme un tragédien ne doit jamais s'efforcer de paraître sensible ou noble; c'est dans ce cas qu'on n'est jamais ce qu'on veut être.

La haute comédie sera toujours le désespoir de la médiocrité; car il est très-difficile de faire et de jouer une bonne comédie. Dans le drame, on se sauve avec de la chaleur, du mouvement; mais dans la haute, la bonne

comédie, il faut payer de sa personne; il faut de l'aisance, du naturel; il faut agir, parler sans paraître contraint; il faut forcer les spectateurs à s'étudier, à se corriger tout au moins de leurs défauts extérieurs. Il faut en imposer dans ces beaux rôles où l'auteur a eu dessein de représenter l'homme de cour dans toute sa perfection, et vraiment décoré de ce vernis social si propre à remplacer des vertus dont on se rit, et à tenir lieu du vrai mérite que l'on a négligé d'acquérir. Pour réussir dans la haute comédie, il faut avoir reçu une éducation brillante; il faut *avoir fréquenté les salons*, s'être trouvé à des réunions choisies, composées de jeunes gens aimables, d'hommes faits, de femmes charmantes, coquettes même, car la coquetterie ne va jamais sans les grâces. Il faut aussi faire paraître un grand fond de suffisance, un ton bien dédaigneux; il faut faire de soi-même son idole; dédaigner, critiquer, trancher; avoir souvent l'ironie sur les lèvres; être caustique, mordant, railleur; fouler la terre avec audace, avec fracas; enfin tout faire, tout dire, comme dit et fait l'homme qu'on appelle dans le monde homme de bon ton.

COMIQUE.

Qui appartient à la comédie proprement dite. — Plaisant ; Propre à faire rire.

Il est un point où finit le comique et où commence la caricature ; voilà ce que le tact de l'acteur doit toujours lui faire connaître.

On remarque que ceux qui par profession sont chargés d'amuser les autres et d'exciter la gaîté, sont eux-mêmes tristes et moroses. Antoine Vicentini dit *Thomassin*, célèbre arlequin, l'a prouvé d'une manière particulière : il alla consulter le médecin Dumoulin, qui, ne le connaissant pas, lui conseilla d'aller voir arlequin. Dans ce cas là, reprit Thomassin, il faut que je meure de ma maladie, car je suis cet arlequin auquel vous me renvoyez.

Beaucoup d'acteurs dans les rôles de bas comique, ont l'habitude, lorsqu'un mouvement ou une inflexion de voix, un mot ajouté dans la prose, a produit quelqu'effet, de recommencer, et surtout lorsque c'est une intention qui vient d'eux-mêmes ; mais en agissant ainsi, ils deviennent froids ; ce qui pouvait être naturel paraît affectation.

DES DIFFÉRENS GENRES DE COMIQUE.

Comique noble.

Le comique noble peint les mœurs et les vices des grands; ils diffèrent des mœurs du peuple beaucoup moins par la forme que par le fond. L'amabilité et la politesse qui colorent leurs actions, l'habitude qu'ils ont de feindre et de se voiler aux yeux des autres hommes, pour conserver la considération dont ils jouissent, rendent leurs ridicules et leurs vices bien plus difficiles à saisir et à exprimer; aussi ne se déploient-ils que dans les occasions forcées; car leurs vices mêmes ont quelque chose d'imposant, et leurs ridicules sont si bien cachés qu'on ne peut les mettre en jeu que par les situations; ce qui est une leçon pour le comédien, et lui apprend que le personnage qu'il représente ne dévoile les transitions de son caractère que lorsque la contrariété l'y force, et qu'auparavant il doit être caché sous d'aimables dehors; et pour le poète, qu'il ne doit faire paraître ses personnages que dans les situations qui les forcent à trahir leur caractère. Pour réussir dans le comique noble, il faut

donc réflechir constamment sur les mœurs, sur les ridicules et les caractères des hommes du grand monde et de la bonne société.

Comique bourgeois.

Le comique bourgeois attaque les prétentions mal placées et les faux airs. Celui-ci est bien moins difficile à traiter que le comique noble. Les caractères sont moins voilés; ils ne se cachent qu'à demi; s'annoncent plus promptement et acquièrent un grand degré d'originalité dans les situations. L'étude qu'on en peut faire sur les hommes est bien plus facile; cette classe moyenne étant plus nombreuse, et présentant un plus grand nombre d'originaux dont les caractères ne sont plus ou moins cachés qu'en raison du rang qu'ils ont dans la société.

Bas comique.

Le bas comique imite les mœurs du bas peuple : son mérite est le coloris, la vérité et la gaîté, sans s'écarter de l'honnêteté et de la délicatesse, car les bornes une fois passées on tombe dans le grossier, qui blesse le goût et les mœurs, et qui doit à jamais être banni du

théâtre. Le bas comique s'acquiert en observant les gens du peuple dans leurs fêtes, dans leurs ménages, et au moment où le vin commence à les échauffer : il tient beaucoup aux manières.

La farce fait partie du bas comique; elle amuse, fait rire et n'occupe point. Autrefois on avait dans le bas comique des Pasquins, des Turlupins, des Arlequins [1], des Scaramouches, des Gilles, des Bouffons, des Paillasses, des Cadets Roussel, des Jannots et des Jocrisses [2].

Mais ils sont devenus trop communs sur la scène du monde, surtout les arlequins et les paillasses : on s'est alors lassé de les voir sur le théâtre.

Il n'y reste guère maintenant que les *crispins* et les *scapins*, dans les bonnes pièces de l'ancien répertoire. Potier, acteur du théâtre des Variétés, joue le galimathias avec un sang-froid, une impassibilité très-rares; il s'en est fait un puissant moyen de comique; il a créé ce nouveau genre. Voici l'étymologie du mot galimathias, qui signifie discours embrouillé :

[1] Dominique Biancolelli fut la tige des arlequins.

[2] Dorvigny inventa les *Jocrisses*, que Brunet, acteur du théâtre des Variétés, a continué avec succès.

Dans une petite ville, un coq fut dérobé à un nommé Mathias; un voisin fut accusé; l'affaire portée devant le juge du lieu, l'avocat, barbier du plaignant, voulant sans doute créer le style inversif, qui de nos jours est devenu tant à la mode, s'efforçait de chercher en latin : *de Mathias le coq*, *du coq de Mathias;* et il disait : *Mathias gallo*, puis se reprenait et barbouillait : *gallo Mathias;* le juge l'interrompit en lui disant : Avocat, *galli mathias*. Depuis ce temps le discours embrouillé et insignifiant fut appelé *galimathias*.

Il est à remarquer que le vulgaire du public attribue souvent à l'acteur du bas comique, les pensées et les paroles de l'auteur; ce qui ne contribue pas peu à faire la réputation de certains acteurs, surtout dans le genre niais.

CONFIDENS.

Ceux auxquels on fait part de ses secrets.

Il est facile de se convaincre de l'importance que l'on doit mettre à diriger les confidens, qui souvent par leur discordance détruisent l'ensemble et l'harmonie de la situation. (*Voyez exécution.*)

Il faut autant d'intelligence et de chaleur à un confident qu'à un premier rôle. Tous les rôles,

quels qu'ils soient, demandent du talent et du travail; et les rôles de confidens sont plus importans qu'on ne croit. On pourrait même s'y faire une réputation.

Il est à craindre cependant que les confidens soient jamais assez bien joués, car l'acteur qui se sent assez fort pour attaquer un autre emploi, dédaigne celui-là, et il reste médiocre ou passable dans un genre de rôle plus élevé, tandis qu'il aurait été très-bon dans celui qu'il abandonne.

Le principal défaut des confidens est d'être rampans au lieu d'être respectueux. Cette nuance observée, donnerait beaucoup plus d'importance aux rôles de confidens, et concourrait puissamment à l'ensemble.

CONTRASTE.

Transition, passage d'un ton à un autre; opposition.

Un rôle ne se compose que d'opposition: les oppositions, les contrastes sont un des plus grands secrets de l'art dramatique:

Ce grand tableau m'étonne, et mon âme tremblante,
Frémit tout à la fois de joie et d'épouvante;
Tant frappant la pensée en de contraires sens,
Le contraste a sur nous des effets si puissans.

Il est naturel, lorsqu'un malheur ou quelqu'événement horrible nous surprend dans le plaisir, qu'il fasse sur nous une impression bien plus forte qu'en tout autre temps, soit à cause du contraste, ou parce que nos sens une fois ouverts à la sensibilité, sont plus subitement et plus vivement affectés.

CONTRE-SENS.

Méprise.

Défaut dans lequel tombe un acteur, lorsque par son geste ou l'inflexion de sa voix, il exprime un autre sentiment que celui des personnages qu'il représente, ou une autre idée que celle de l'auteur dont il est l'interprète.

C'est ce qui arrive lorsque l'acteur n'a pas bien saisi l'esprit de son rôle, lorsqu'il n'a pas lu avec soin ceux des autres acteurs, lorsqu'il cherche à peindre les mots plus que le sentiment, défaut ordinaire des comédiens médiocres.

On donne en général le nom de contre-sens à tout ce qui n'est pas dans la vérité, et qui choque la raison, la nature, le goût ou le bon sens.

CONVENANCES THÉATRALES.

Observations des règles, des usages.

On entend par convenances, bienséances théâtrales, une certaine conformité d'action avec les lieux, le temps et les personnes ; c'est-à-dire l'exacte observation de certaines règles qu'on ne saurait enfreindre ou négliger sans choquer les notions les plus communes ou les moindres usages reçus dans le monde.

Les convenances s'observent dans la *voix*, le *maintien*, le *regard* et la *marche*.

Ordinairement il ne faut pas élever la voix au-dessus de celle de son interlocuteur, lorsque celui-ci est placé, par son rôle, au-dessus de vous.

Le maintien doit s'accorder avec la voix.

Il faut aussi avec prudence ménager ses regards, suivant la qualité et l'importance de la personne à qui l'on parle, ou avec laquelle on se trouve en scène, même sans parler.

Les convenances théâtrales s'envisagent sous deux rapports :

1° Le respect que le personnage se doit à lui-même ; il est relatif à son rang et au genre plus ou moins grave de la pièce.

2° Celui que les personnages se doivent entr'eux. Ce respect est de même relatif au genre plus ou moins grave de la pièce, mais il a plus de détaché que le précédent.

Iffland, acteur allemand, s'exprime ainsi dans ses Mémoires, sur les convenances théâtrales :

« Nos théâtres actuels ne peuvent plus donner les pièces de Marivaux et de Destouches, comme on le faisait il y a ving-cinq ans sur ceux d'Ackermann et de Seyler.

» Combien n'étaient-ils pas agréables ces égards respectueux, cette galanterie délicate que l'on avait alors pour les femmes dans les représentations! Maintenant les poètes, et plus souvent encore les comédiens, les traitent avec impolitesse et dureté. A peine les honorent-ils d'un regard de côté, et rarement ils se dérangent de leur chemin quand elles changent de place.

» On s'habille, on arrive sur la scène, on récite son rôle comme une leçon, on laisse entrer, sans y faire attention, les membres de la famille et les étrangers; on attend sa scène à effet; alors on ne prend plus garde à rien, on tiraille, quand cela s'échauffe, une demoiselle de condition comme une servante d'auberge; on l'étouffe en serrant sa poitrine contre la

sienne ; on aborde son père comme son valet ; et pourvu que cela soit fait avec force, tout est pour le mieux. ».

L'acteur ne doit jamais oublier qu'il est acteur ; il ne doit pas s'ériger en critique d'une pièce qu'il représente : c'est ce qui a lieu pourtant souvent. On voit aux premières représentations sur les différens théâtres, des acteurs rire avec le public ou entr'eux, des défauts d'une pièce dans laquelle ils paraissent. C'est méconnaître leur art, c'est aussi méconnaître leur devoir envers le public, et la considération qu'ils doivent aux auteurs qui leur ont confié le succès de leurs ouvrages ; d'ailleurs, nous le répétons, jamais l'acteur ne doit oublier son personnage.

C'est encore une inconvenance très-condamnable, de la part des acteurs qui causent entr'eux au moment où la pièce finit ; ou bien qui, avant que le rideau soit entièrement baissé, s'empressent de quitter la scène.

COSTUME.

Usage des différens temps ; terme de peinture pris des Italiens, qui prononcent *costoumé*.

Par un mensonge heureux voulez-vous nous ravir ?
Au sévère costume il faut vous asservir ;
Sans lui, d'illusion la scène dépourvue
Nous laisse des regrets et blesse notre vue.

. . . .

N'affectez pas non plus une vaine parure,
Obéissez au rôle et suivez la nature.

. . . .

Le public, dont sur vous tous les yeux sont ouverts,
Dédaigne vos rubis et ne voit que vos fers.
Parcourez donc l'histoire, elle va vous instruire ;
Cent peuples à vos yeux viendront s'y reproduire.
Examinez leurs goûts, leurs penchans, leurs humeurs,
Quels sont leurs vêtemens et leurs arts et leurs mœurs.

Le 20 août 1755, les acteurs français parurent, pour la première fois, sans paniers. On donnait la première représention de l'*Orphelin de la Chine*. Voltaire abandonna sa part d'auteur au profit des acteurs pour leurs habits.

Linguet prétend que mademoiselle Clairon, tout en réformant le costume au Théâtre-Français, ne l'a pas rendu plus vrai pour cela.

De nos jours Talma est parfait dans l'art de se costumer.

La sévérité du costume n'exclut pas la grâce : beaucoup d'acteurs, et surtout beaucoup d'actrices, paraissent ignorer cela.

La manière dont on est convenu de jouer les pièces de Molière, est évidemment traditionnelle ; elle est arrivée jusqu'à nous d'ac-

teurs en acteurs, avec les perruques et les manchettes du siècle de Louis XIV; car il est à remarquer que tandis qu'Elmire et Mariamne sont vêtues en élégantes modernes, le jeune Valère fait l'amour en toupet et en ailes de pigeon, et porte un habit brodé et une longue épée; que Cléante semble habillé pour se rendre au lever de madame de Maintenon, et Orgon pour recevoir les ordres du père Lachaise. On devrait faire cesser cette irrégularité.

Les acteurs abusent au théâtre des décorations militaires; le public le voit avec peine.

— Dans une vente après décès à Bordeaux, on a vendu le premier costume tragique de Lekain: celui qu'il fit faire pour remplir le personnage de Mahomet. C'est un Anglais qui s'en est rendu adjudicataire; en Angleterre, nous aurions beau faire, nous ne pourrions pas acheter un cheveux de la perruque de Garrick.

COUPURES.

Suppressions; corrections.

Elles ont aujourd'hui lieu de quatre manières au théâtre: d'abord lorsque l'acteur est paresseux, ensuite lorsqu'il veut se mettre à la place de l'auteur en corrigeant l'ouvrage,

ou bien lorsqu'il est forcé d'apprendre en peu de temps. Ces coupures laissent cependant moins de regrets au public que celles qui sont faites par les censeurs dramatiques; car ceux-ci suppriment ordinairement dans une pièce nouvelle et même quelquefois dans les pièces anciennes ce qu'il y a de plus remarquable, de plus piquant et de plus vrai.

DÉBIT.

Action de dire; manière de réciter.

On disait à un poète qu'une scène de sa pièce avait paru longue; il répondit que l'acteur parle plus doucement : alors elle sera plus courte et n'ennuiera pas.

Le débit sans nuances est pire que la lenteur qu'on aurait l'art de nuancer.

Le plaisir et l'ennui ont toujours des causes physiques; dans les arts agréables, le moyen sûr de procurer l'un et d'éviter l'autre, est de rechercher ces causes avec soin, et de se régler en conséquence lorsqu'on les a trouvées.

Chant-Débit.

Le débit ne doit jamais prendre sur l'articulation, il est une grande partie du chant

français ; sans le débit, la scène la mieux faite languit et paraît insipide.

La lenteur est un des grands défauts du chant français. Il faut cinq minutes pour débiter une expression de trente vers, pour les chanteurs qui possèdent le mieux le débit.

Mademoiselle Lemaure n'avait point de débit ; la lenteur de son chant était excessive ; mais l'éclat, le timbre, la beauté de son organe, la netteté de son articulation, la vérité, le pathétique, les grâces de son expression dédommageaient de cette lenteur.

DÉBUT.

Premier coup. Commencement.

Il faut toujours tâcher de faire à son début quelque chose de grand ou au moins d'étonnant, de peur que la première idée qu'on se formera de nous ne soit la dernière.

Par une longue étude, une fois prémunie,
Alors suivez l'attrait et l'essor du génie,
Le courage l'élève et la crainte l'abat.
Du grand jour, sans pâlir, envisagez l'éclat ;
Paraissez, armez-vous d'une noble assurance,
Et de cette fierté que permet la décence.

Les craintes qu'éprouve ordinairement une personne qui débute, ne peuvent être ap-

préciées que par ceux qui les ont éprouvées; mais avec quelque sévérité qu'un acteur soit jugé, il a tôt ou tard le succès qu'il mérite; les sifflets n'étouffent que les ineptes; et d'ailleurs ne sait-on pas qu'il n'est guère d'acteurs célèbres et de bons acteurs qui n'aient été exposés aux censures de l'injustice et de la mauvaise foi. (Voyez *Lekain*, *Préville*, *Fleury*, etc.)

Il est malheureusement à remarquer que presque tous les débutans qui promettent le plus, sont ceux qui tiennent le moins; ordinairement, plus il y a d'éclat, moins il y a de succès par la suite; et la plupart des acteurs qui se sont fait de grandes réputations, ont été peu ou point remarqués à leur première apparition, et même quelquefois repoussés.

Où sont maintenant les acteurs et les actrices pour lesquels on criait au miracle lors de leurs débuts?

Eh bien! voici le début de Talma, rapporté dans le *Journal de Paris* du 27 septembre 1787:

« Le jeune homme qui a débuté hier par le
» rôle de Séide, annonce les plus heureuses
» dispositions; et il a d'ailleurs tous les avan-
» tages naturels qu'il est possible de désirer
» pour l'emploi des *jeunes premiers*; taille,

» figure, organe, et c'est avec justice que le
» public l'a applaudi. »

Qui aurait cependant présumé qu'on parlait d'un homme qui un jour deviendrait le premier tragédien !

L'enfance de mademoiselle Mars ne promettait pas à l'avenir une actrice accomplie, et ses essais dans la carrière dramatique, quoique protégés par le nom célèbre de Monvel, n'annonçaient guère que la médiocrité.

Lekain n'eut point de succès dant ses débuts.

Les acteurs qui se distinguent le plus sont ordinairement ceux qui ont été irrités par des obstacles, qui ont eu moins de moyens naturels que les autres, mais qui ayant un vif désir de réussir, et sentant par conséquent la nécessité absolue de l'étude ont fait de grands efforts et un grand travail sur eux-mêmes pour parvenir à leur but; enfin ils avaient *le diable au corps*, que désirait Voltaire chez un comédien.

Le genre admiratif est plus heureux au théâtre pour décider un succès que le genre sensible; celui-là saisit tout à coup, celui-ci pénètre plus lentement; les débutans de tragédies, pourraient se régler là dessus.

Voici comment les talens peuvent se perdre, et pourquoi presque toujours, un acteur, qui obtient un accueil favorable dans ses débuts,

tombe deux ou trois ans après sous les sifflets du parterre, ou reste dans une médiocrité dont il ne sort jamais. Cela provient de plusieurs causes auxquelles il faut porter une scrupuleuse attention. Si un comédien doit ses succès à l'imitation, à quelques moyens naturels, comme tous les débutans, il s'enthousiasme de l'accueil qu'il reçoit: il se croit tellement au-dessus de ses devanciers et de ses camarades, qu'il croit leur faire trop d'honneur, que de leur applaudir d'un air dédaigneux; mais la quantité de pièces où il est obligé de jouer, use bientôt tous ses agrémens. Comme il ne connaît aucun des principes de l'art théâtral, il n'a point de guide, point de règles certaines; loin d'acquérir, il fait de lourdes bévues, il prend des habitudes toujours déplacées, des tons de voix détestables, confond tous les caractères, ainsi que l'expression des passions, et le public se refroidit; alors l'acteur crie à la cabale. C'est en vain que quelques gens instruits voudront lui donner des conseils et ranimer son courage: comme il se croit très-savant, et beaucoup plus savant que tout autre, il refuse tout conseil, tout avis; en très-peu d'années c'est un talent perdu.

Quand un acteur a eu un excellent maître, qui lui a développé tous les principes de l'art,

et lui en a démontré l'application, et qu'au sortir de ses études, il quitte les bons préceptes, il arrive, ou qu'il abandonne les règles et les sentimens naturels, ou qu'il les amalgame tellement les uns avec les autres, qu'on ne reconnaît plus aucune espèce de liaison dans son jeu.

Il faut que le débutant se pénètre qu'on n'a point de réputation soutenue sans avoir du talent. Le génie, l'esprit, la verve, les bons conseils, le travail, l'expérience y conduisent; mais on ne peut arriver au comble de l'art, sans une connaissance parfaite des principes, et la ferme résolution de ne s'en point écarter.

Heureux l'acteur qui, dans la fleur de son âge, excite assez d'intérêt pour que la critique s'occupe de lui, et pour que les gens savans daignent le diriger dans ses travaux! Et cent fois plus heureux celui qui, foulant aux pieds la vanité et l'amour propre, ne prend que pour des encouragemens les applaudissemens qu'on lui donne; se plait dans la conversation des gens instruits, aime qu'on le critique; saisit avidement tous les reproches qu'on lui fait, les vérifie sur les principes de l'art, et suit les conseils qu'on lui a donnés, aussitôt qu'il s'aperçoit qu'ils sont conformes aux règles du bon goût!

DÉCLAMATION.

La définition propre du mot déclamation est invective.

Le mot déclamation est donc impropre en fait de théâtre. Érasme a intitulé son ouvrage : *Éloge de la folie, composé en forme de déclamation.* Nous sommes cependant forcés de nous servir de ce mot et de le définir de la manière dont il y est entendu; ainsi nous dirons donc que le talent le plus propre à faire briller les autres talens est ce que les anciens nommaient *action*, et que nous appelons *déclamation*. Demosthènes, interrogé quel était le premier mérite de l'orateur, répondit l'*action*. Le second? *l'action*. Le troisième? *l'action*. La déclamation théâtrale est l'art d'exprimer, sur la scène, par la voix, l'attitude, le geste et la physionomie, les sentimens d'un personnage, avec la variété et la justesse qu'exigent la situation dans laquelle il se trouve.

La *monotonie* et la *véhémence*, jointes ensemble, et combinées dans leur liaison, forment la déclamation. La perfection de la déclamation tragique consiste dans l'accord de la simplicité et de la noblesse, et c'est ce milieu qui est difficile à saisir.

Il peut y avoir mille manières d'exprimer une chose, mais il n'y en a *qu'une seule* vraiment naturelle, c'est celle-là qu'on doit chercher; au reste, il y a la manière naturelle *en général*, et la manière naturelle *en particulier* à celui qui parle, au personnage que le poète fait agir. Le talent de la déclamation résulte de cette double combinaison.

Il en est de l'art de la déclamation comme de tous ceux que les hommes ont inventé pour charmer l'esprit, les oreilles et les yeux; ils sont tous enfans du génie.

Toutes les nuances des passions, toutes les délicatesses de l'esprit, et toutes les fibres du cœur sont assujéties à cet art enchanteur, que les hommes de goût adorent et qu'estiment les philosophes. Inséparable des lettres et des sciences, il a contribué comme elles à consacrer le repos de ces nations prédominantes, qui se sont disputées tour à tour le droit d'éclairer la terre après l'avoir ravagée.

Le secret de toucher les cœurs est dans une infinité de nuances délicates, en poésie, en éloquence, en déclamation, en peinture; la plus légère dissonnance est sentie aujourd'hui.

Les acteurs devraient se pénétrer qu'au théâtre ce sont des hommes qui parlent à des hommes, et que pour cela il ne faut pas se servir d'autres tons que de ceux que la nature inspire à tous les hommes.

C'est une erreur de nos pères d'avoir imaginé la déclamation de théâtre telle qu'on la voit en France. Le grand point sur la scène est de faire illusion aux spectateurs et de leur persuader autant qu'on le peut que la tragédie n'est point une fiction, mais que ce sont les mêmes héros qui agissent et qui parlent, et non pas les comédiens qui les représentent. La déclamation tragique opère tout le contraire. Les premiers mots que l'on entend font évidemment sentir que tout est fiction, et qu'un homme payé pour venir parler est là; qu'une manière a été adoptée, qu'une convention existe.

Baron et mademoiselle Lecouvreur touchaient avec une déclamation simple et naturelle.

Si l'acteur en représentant sur la scène s'y prend de façon à nous persuader que ce sont les personnages mêmes que nous entendons, alors l'illusion sera parfaite, alors on sentira

ce que l'on dit; c'est alors qu'on déclamera avec les *tons de l'âme.*

Aujourd'hui ce n'est plus le comédien qui se fait au public, c'est le public qui se fait au comédien, à son genre; voilà ce qui anéantira, si l'on n'y remédie, la véritable manière de représenter la tragédie.

C'est du siècle de Louis XIV que la déclamation compte son premier âge, et presque ses plus beaux jours. Après cette époque, la déclamation commença à dégénérer et à perdre de son premier lustre.

Le Français est trop brillant dans ses goûts pour n'être pas volage; il se refroidit bientôt sur cette noble simplicité qui avait fait ses délices. On chercha d'autres moyens, d'autres combinaisons, et l'art fut altéré par les efforts que l'on fit pour l'enrichir.

Enfin une actrice inimitable vint lui rendre ses premiers traits. Les lettres furent à la fois éclairées par deux phénomènes : mademoiselle Lecouvreur et Voltaire.

C'est à cette illustre actrice qu'est dû l'honneur d'avoir fixé le vrai genre de la déclamation. Le théâtre, depuis, a toujours été rempli par des sujets distingués dans les genres différens, et n'a laissé le droit de se plaindre qu'à

ces hommes difficiles, censeurs éternels du présent, et qui ne louent que ce qu'ils ont perdu.

Ensuite, cet esprit philosophique, qui commença une sève nouvelle, a circulé dans toutes les branches de la littérature, et est venu soumettre à sa justesse le délire brûlant de l'ancienne déclamation.

Lekain et mademoiselle *Dumesnil* connaissaient ces écarts, cette fougue impétueuse et cet involontaire oubli de soi-même, qui enlève au spectateur le temps de l'examen et au critique le froidcomp as de l'analise.

Si nous perdions Lekain, disait La Harpe, l'art de la bonne déclamation serait à peu près perdu pour la scène française, où il n'y a plus de grand talent tragique, et où l'on ne connaît plus en général que le bredouillage et les convulsions.

La musique, chez les anciens, enseignait la prononciation, le rhythme, le geste, comme la grammaire embrassait l'éloquence et la littérature.

Aristote dit que plusieurs auteurs, et entre autres Glaucon de Teos et Jonie, avaient enseigné comme il fallait déclamer les pièces de poésie, mais qu'aucun n'avait parlé de l'art de la déclamation oratoire. « Ce dernier art, dit-

« il, *dépend de la voix,* pour savoir comment « on doit s'en servir dans chaque passion. »

Ce philosophe ne parle pas de l'art de bien lire, mais de celui de bien déclamer avec l'expression convenable à chaque passion. Et quoique ce dernier talent présuppose toujours le premier, l'un peut cependant exister sans l'autre; il y a beaucoup d'orateurs et d'acteurs qui ne manquent presque jamais le *véritable accent* relativement aux syllabes et aux mots, mais très-souvent celui qui convient à la passion actuelle de l'âme.

Il peut, d'ailleurs exister une déclamation pittoresque et expressive; la voix est propre à l'une et à l'autre, car elle peut désigner et l'objet qui excite le sentiment, et ce sentiment même, selon les modifications particulières.

Ici l'expression et la peinture peuvent également être liées intimement, ou se trouver en opposition; et lorsque la voix peint, cela arrive aussi par ces deux motifs : savoir, où à cause de la vivacité de la représentation de la chose même, ou à cause de l'intention qu'on a de réveiller dans l'esprit d'autrui, une idée plus intuitive.

Beaucoup de personnes agitent la question de savoir si la tragédie doit être parlée ou déclamée. Il est d'abord certain que Corneille,

Racine et Voltaire n'ont pas fait de si beaux vers pour qu'on les réduise au ton de la prose.

La nature tragique est en partie idéale; le langage doit l'être de même. Parler noblement et dignement sans enflure et sans trivialité, est le sublime de l'art; à côté du sublime est l'extravagant; un semi-ton de plus ou de moins peut rendre trivial ce qui, sans ce défaut de nuance, serait parfait.

On doit blâmer l'acteur qui ne déclame pas les vers qui ont plus de *pompe* que de sentiment, comme ceux-ci de Zamore :

> De la zône brûlante et du milieu du monde,
> L'astre du jour a vu ma course vagabonde.

Et ceux-ci de Mahomet :

> . . . . . . Sur des rochers déserts
> Je supporte avec toi l'inclémence des airs.

Il est plusieurs circonstances où il faut une magie de diction qui tient plus de la déclamation que de ce parler noble, mais simple, qui doit être le langage habituel des personnages tragiques. La harangue d'un ambassadeur, celles qui sont adressées à tout un peuple, exigent naturellement un peu de déclamation; elle ne doit pas cependant aller jusqu'au chant, mais elle doit donner à la diction une dignité mâle, importante et soutenue.

Voici ce qu'en dit M. Lemercier, dans la brochure citée plus haut :

..... « Affermi dans sa méthode, l'élève, après une sérieuse étude, ne craindra plus de porter sa diction à la hauteur de l'accent oratoire; accent de vérité, de persuasion, de force et de dignité tout ensemble; accent convenable à la noblesse de certaines expositions tragiques, à la majesté des conseils des rois, des sénats, aux harangues des princes, des chefs du peuple, aux discours des ambassadeurs, à ceux des pontifes, aux organes des tribunaux. Sera-ce, en effet, d'un ton vulgaire qu'Oreste, chargé des volontés de toute la Grèce, viendra demander la mort d'Astyanax au roi d'Épire? Sémiramis, du haut de son trône, énoncera-t-elle familièrement à ses sujets rassemblés, son vœu de partager avec un époux le poids de la suprême puissance? Veut-on que Brutus, au nom du peuple romain, réponde à l'envoyé des ennemis de la république, sans que la grandeur de la cause respire en ses paroles? Que Mithridate, vaincu, persuade à ses fils la possibilité de ses triomphes dans l'Italie, en déplorant, par une élocution terne et commune, le brillant tableau de ses entreprises? Qu'Agrippine ne relève pas son débit du sentiment d'orgueil dont la rem-

plit le souvenir de son rang, de ses services et de ses droits devant un fils ingrat qu'elle a couronné? Qu'enfin Sertorius, en présence de Pompée, traite le sujet des discordes civiles comme un mince intérêt domestique? En de pareils rôles, en de telles situations, il ne faut ni d'excès de faste, ni de vaine enflure; mais il y faut quelque pompe, une énergie soutenue, une largeur proportionnée aux caractères des personnages, à l'importance de leurs entretiens, aux formes que leur prête l'imagination; autrement la scène se rétrécit, l'ennui détache le public des intérêts qu'on y débat; et ce qui eût été grand, n'est plus que pesant. Là, le parler trop simple cesse d'être vrai. Prenez les hommes publics pour modèles; écoutez-les dans les chambres législatives, dans les magistratures, dans les cours des souverains qu'ils vont haranguer : s'énoncent-ils comme dans la vie privée? Demandez-vous comment Bossuet dut proférer les magnifiques périodes de sa prose, pleine de lumières et de foudres divines? De quel accent le chancelier d'Aguesseau prononçait, devant la justice, ses pénétrantes mercuriales? Quelle solennité naturelle l'avocat Gerbier donnait au ton de cet organe si beau, si sonore, quand il le consacrait à soutenir les droits de l'inno-

cent et du pauvre? Voilà votre étude, après celle de l'histoire.

. . . .

« Là, du milieu des menaces et des rugissemens que suspendait toujours la touchante élocution de Vergniaud, sortaient la pureté, l'abondance de toutes les inflexions vocales que peut embellir un timbre mélodieux longtemps exercé par la tribune. Il plaidait souvent pour le peuple, au nom duquel on l'immola : sa bouche en provoqua l'appel à la défense d'une tête auguste...... Bientôt il alla résigner la sienne à l'affreux tribunal que présidait le meurtre, et là je l'écoutai pour la dernière fois. En chacune de ces situations solennelles, la dignité de son accent égalait celle de ses tragiques plaidoieries; et tandis qu'en lui s'accomplissait sa prophétie ingénieusement exprimée : « La révolution est comme » Saturne, elle dévorera tous ses enfans », cet orateur ne laissa pas même, à l'approche de la mort, altérer la noblesse et la simplicité du ton avec lequel il prononça : « Je suis venu » pauvre à la révolution, et je m'en retourne » pauvre à l'échafaud. »

La Harpe, dans son cours de littérature, à propos de la déclamation ancienne, s'exprime ainsi :

« La figure de mademoiselle Gaussin, son regard, son organe, tout était fait pour exprimer la tendresse; elle avait des larmes dans la voix; elle avait un air de candeur, ce ton d'ingénuité modeste, qui devait caractériser l'amante d'Orosmane. D'ailleurs, l'art de la déclamation n'était pas alors détruit par le système le plus faux que la médiocrité et l'impuissance aient pu substituer au talent. On ne croyait pas alors qu'il fallût débiter des vers enchanteurs comme la prose la plus commune; que la familiarité triviale fût de la vérité; que l'expression eût besoin de la multiplicité des gestes; que, pour être vraie, elle dût toujours être violente. On n'avait pas oublié qu'une femme, une princesse doit, dans toutes les situations, conserver le caractère de son sexe et de son rang; qu'elle ne doit ni pleurer comme un enfant, ni s'emporter comme un homme; que la douleur, la colère, la tendresse, la fierté, ne doivent pas s'exprimer dans son sexe comme dans le nôtre, sous peine de perdre tous les droits qu'il a sur nous. D'un autre côté, tandis que l'art éprouvait cette dégradation, qui ne put guère aller plus loin, Lekain, en conservant les anciens principes, y ajoutait une expression et une force de sentiment que n'avait pas avant lui la tragédie. »

M. Andrieux, dans la notice qui précède les mémoires de mademoiselle Clairon, divise les jeunes acteurs en trois classes : ceux qui *chantent*, ceux qui *crient* et ceux qui *parlent*.

« On peut attendre davantage, dit-il, d'un jeune acteur qui crie ; car cet excès de moyens qu'il emploie peut venir d'un excès de facultés morales et physiques. Des passions fortes veulent s'exprimer fortement. Le volcan de l'âme, si cela peut se dire, se manifestera par de violentes éruptions. Lekain et mademoiselle Clairon commencèrent tous deux par crier ; Lekain surtout, qui dans sa jeunesse avait une voix rauque et dure, tombait quelquefois dans des inflexions désagréables ; on le sifflait ; mais on courait en foule pour le siffler dans quelques passages où sa voix le trahissait, et pour l'applaudir avec enthousiasme dans tout le reste du rôle, où il était admirable. (Nous ne parlons ici que de ses premières années.)

« Les comédiens qui crient ont souvent le malheur d'être applaudis par une grande partie du public, qui se laisse imposer et entraîner par le bruit qu'ils font ; eux-mêmes sont trompés à leur tour par l'illusion qu'ils produisent, et ils crient encore plus fort parce que cela leur a réussi. Il s'en trouve pourtant quel-

ques-uns qui, comme Lekain et mademoiselle Clairon, finissent par dédaigner ce genre de succès, et par sentir que se modérer est un meilleur et un plus sûr moyen de produire de l'effet et d'être applaudi.

» La classe qui parle est certainement celle qui mérite la préférence; c'est ordinairement dans cette classe que parviennent à se placer les tragédiens consommés; ceux qui joignent à une véritable intelligence, à un sens exquis, à une sensibilité réelle, beaucoup d'études et de réflexions, un long exercice de l'art et la bienveillance du public, ceux-là comptent sur eux-mêmes et sur leur talent; ils ne veulent plus jouer pour la foule ignorante à qui l'on impose par une déclamation ampoulée, par des cris et par des gestes extravagans; ils aspirent aux suffrages des connaisseurs, et aussi à leur propre estime; ils veulent se satisfaire par un débit naturel et vrai. Voyez Talma dans la tragédie de Sylla, il *parle* presque tout son rôle; mais en parlant il conserve toujours l'orgueil de la puissance et la force de caractère du personnage; c'est un dictateur qui parle, et ce dictateur est Sylla.

» Chanter est plus facile, et c'est ordinairement par là que commencent les élèves, lorsqu'ils

prennent les premières leçons de déclamation. Ils adoptent l'habitude monotone de couper le vers alexandrin en deux parties égales, de marquer constamment l'hémistiche, en élevant et en abaissant la voix tour à tour, ce qui forme une cantilène insupportable par son uniformité.

» La classe des tragédiens chanteurs est la pire de toutes; car ce défaut est ordinairement la preuve de l'absence d'esprit et de sensibilité. S'il arrive qu'un jeune comédien chante encore après un ou deux ans de théâtre, on peut dire qu'il n'y a rien à en espérer; il est condamné à la médiocrité pour toujours.

» Je sais bien que César, encore très-jeune, dit un mot plaisant à un homme qui lisait devant lui avec trop d'emphase : *veux-tu lire? Tu chantes; veux-tu chanter? tu chantes mal.*

» Mais Quintilien, qui rapporte ce trait d'esprit de César, enseigne dans cet endroit même, qu'il faut accoutumer les élèves à lire d'une voix mâle, qui ait une certaine gravité mêlée de douceur; en second lieu, qu'ils sachent, dit-il, que les vers sont une espèce de musique, et les poètes nous annoncent eux-mêmes qu'ils chantent; mais il ne faut pas pourtant que cette lecture soutenue, animée, mélodieuse, dégénère en un chant affecté, et par cela même déplaisant. »

Nous avons déjà fait remarquer plus haut qu'on ne devrait point se servir du mot déclamation pour exprimer le genre du talent d'un acteur qui joue la tragédie.

Voici maintenant ce que dit à cet égard M. Talma dans la collection des Mémoires dramatiques :

« C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot déclamation dont on se sert pour exprimer l'art du comédien. Ce terme, qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention, et dont l'emploi remonte probablement à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet déclamer, c'est parler avec emphase; donc l'art de la déclamation est de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable.

» Jouer la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art; dire la tragédie, me paraît une locution froide, et me semble n'exprimer que le simple débit sans action. Les

Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l'idée : *to perform tragedy*, exécuter la tragédie; *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de *mettre en action*, *agir*. »

Voici la déclamation actuelle :

Commencer bas, prononcer avec une lenteur affectée, traîner les sons en longueur sans les varier, en élever un tout à coup aux demi-pauses du sens, et retourner promptement au ton d'où l'on est parti; dans les momens de passion s'exprimer avec une force surabondante, sans jamais quitter la même espèce de modulation, voilà comme on déclame ordinairement en France, et rien n'est plus facile; c'est sans doute la raison pour laquelle cette manière se propage tous les jours; la nation du monde qui recherche le plus la grâce, la douceur et l'aisance, et qui a plus que toute autre le talent d'y réussir, est cependant celle chez qui le théâtre a de tout temps adopté la monotonie, la pesanteur et l'affectation.

Lekain déclamait la tragédie, mais de manière à ce qu'on pût dire qu'il la parlait dignement.

Erasme se moquant des mauvais prédicateurs dit : « Ils prêchent en bateleurs ; et vous

jureriez que ceux-ci, qui en savent encore beaucoup plus qu'eux, ont été leurs maîtres ; tenons-nous en à leur déclamation; elle est si semblable de part et d'autre, que sûrement, ou les charlatans ont appris la rhétorique chez nos prêcheurs, ou nos prêcheurs ont étudié l'éloquence chez les charlatans ».

Les éditeurs de Lavater (édit. en 10 vol. in-8) prétendent que les auteurs allemands qui ont écrit sur l'art de la déclamation sont préférables aux auteurs français ; que ce sont les plus recommandables dans cette matière.

» La déclamation anglaise, dit madame de Staël, est plus propre qu'aucune autre à remuer l'âme, quand un beau talent en fait sentir la force et l'originalité. Il y a moins d'art, moins de convenu qu'en France ; l'impression qu'elle produit est plus immédiate ; le désespoir véritable s'exprimerait ainsi, et la nature des pièces et le genre de versification, plaçant l'art dramatique à moins de distance de la vie réelle, l'effet qu'il produit est plus déchirant.

» Il faut d'autant plus de génie pour être un grand acteur en France, qu'il y a fort peu de liberté pour la manière individuelle, tant les règles générales prennent d'espace.

» Mais en Angleterre on peut tout risquer si

la nature l'inspire ; les longs gémissemens qui paraissent ridicules quand on les raconte, font tressaillir quand on les entend. »

DÉFAUTS.

Imperfections, *vices* ; *manque*.

Les défauts des grands acteurs, et ceux des acteurs médiocres ne diffèrent souvent que du plus au moins.

Le principal défaut de tous les acteurs est de ne point jouer d'après leur organisation naturelle.

Leurs défauts ordinaires, dans les divers genres, sont : de n'être point à la scène, d'aspirer mal, de négliger la ponctuation, de parler plutôt au public qu'à leurs interlocuteurs, de chercher à obtenir des applaudissemens en s'écartant continuellement de la nature, par un jeu forcé ou ampoulé.

Le défaut de tous les commençans est de parler trop vite.

Un défaut général, et qui nuit beaucoup à l'illusion d'une représentation théâtrale, c'est la manie qu'ont presque tous les acteurs, surtout ceux des théâtres de deuxième et de troisième ordre, et plus particulièrement ceux des théâtres de province, de se parler entr'eux pen-

dant les scènes où ils croient n'avoir rien à faire, et presque toujours pendant le dénoûment de la pièce. (*Voyez convenances théâtrales.*)

Les acteurs auxquels cela arrive, pensent par là se donner de l'importance : ils ne sont que ridicules.

DES DIFFÉRENS DÉFAUTS DANS LA VOIX ET DANS LA PRONONCIATION.

Il n'y a point de défauts dont un acteur ne puisse se corriger avec un travail opiniâtre, mais surtout de ceux qui tiennent à l'articulation.

Le grasseyement, le susseyement, les accens de province sont des obstacles insurmontables pour la véhémence, la noblesse et la sensibilité de l'expression; plus il y a d'action, plus le défaut est sensible.

Accent provincial ou étranger.

Il n'existe point de théâtre où il ne se trouve quelques acteurs ou actrices qui n'aient un défaut de prononciation, ce qui aurait été très-facile à corriger en commençant leurs études théâtrales; mais une fois placés, il ne faut plus espérer d'amendement; et c'est un des plus grands

vices dans l'organisation de l'école royale de déclamation, que de ne pas, avant toute autre étude, corriger les élèves de leurs défauts de prononciation et d'articulation; et de la part de l'autorité, c'est une grande inattention que de permettre qu'un artiste se présente, surtout sur un théâtre royal, avec des défauts semblables, puisque le premier principe qu'on doive lui enseigner et lui faire pratiquer, est de s'exprimer purement et nettement. Les étrangers doivent prendre une triste idée de la manière dont on enseigne à parler en France.

Cette négligence dans les études premières à l'école royale est plus funeste qu'on ne pense aux progrès de l'art; nous en parlerons plus bas.

Grasseyement.

Le grasseyement est formé par un mouvement d'habitude qu'on donne aux cartilages de la gorge, et qui est poussé du dedans en dehors; la gorge, dans ce cas, fait les fonctions de la bouche; quelquefois le grasseyement provient en partie de la conformation naturelle du larynx et de la langue; dans ce dernier cas, il est plus difficile à corriger.

Il y a des exemples de grasseyement entièrement corrigés; d'autres ne l'ont été qu'à moitié; malheureusement beaucoup existent encore entièrement.

On pourrait citer telle actrice qui, sans ce défaut, aurait pu, ainsi qu'une autre, devenir célèbre dans la comédie. Elle produit un grand effet dans le drame; que serait-ce donc si son articulation était pure?

Molière, dans son *Bourgeois Gentilhomme*, acte II, scène VI, nous dit que l'*r* se prononce en portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais, de sorte qu'étant frôlée par l'air qui sort avec force, elle lui cède et revient toujours au même endroit, fesant une manière de tremblement.

Le premier moyen de correction pour le grasseyement, c'est de prononcer vivement et distinctement les deux particules *te* et *de*; cette prononciation continuée ainsi pendant long-temps, donne au bout de la langue une certaine élasticité, qui finit par amener la vibration qui lui manquait. Le second moyen à employer est de lire haut, en soutenant sa voix, et de remplacer tous les *r* qui se rencontrent dans les mots par *td*, en pronon-

çant *tdompter*, *coutdage*, au lieu de tromper, courage, etc., afin d'éviter entièrement de faire agir le gosier dans toutes les articulations de l'*r*. Nous tenons ces principes de M. Talma, qui jadis les mit lui-même à exécution; voilà le seul travail à faire, il est plus ou moins long, mais il est toujours très-pénible; et comme il faut y apporter beaucoup de constance, nous ne sommes pas étonnés que tous ceux qui ne doivent pas devenir célèbres ne s'en occupent plus au bout de quelque temps, parce qu'ils ne possèdent point l'amour de leur art.

Quel effet aurait produit le premier chanteur de Feydeau sans le défaut de grasseyement!

C'est une grande erreur de croire que les cailloux aident à la correction du grasseyement. Démosthènes s'en est servi; mais pour se corriger du bégaiement, et pour donner plus de force à son organe.

Qu'on se rappelle tous les acteurs qu'on a vus; il ne fut jamais de grands acteurs avec ce défaut; une jolie figure, un âge intéressant, le font excuser quelquefois et quelque temps, mais la figure et les jeunes années passent. Les espérances se réalisent rarement avec des disgrâces tenant à la nature, et que l'âge

ne fait qu'accroître en repoussant l'indulgence. Grandval, ce comédien charmant, plein de grâces, d'esprit et de chaleur, excellent dans le haut-comique, ayant cependant eu la sagesse de ne se montrer que dans des rôles convenables à son âge, a été forcé de se retirer avant cinquante ans, par suite du dégoût que son grasseyement inspirait au public, dont il avait été l'idole.

Aigreur dans la voix.

Le ton aigre s'adoucit lorsqu'on s'habitue à parler posément et sans chaleur; car plus on parle avec précipitation, plus la voix s'aigrit et plus elle déplaît.

Il faut aussi, dans ce cas, suivre un régime relativement aux alimens, et surtout en ce qui concerne les boissons.

Bégaîement, Blaisement, Susseyement, Bezaiement, Bredouillement.

Le blaisement, le susseyement et le bredouillement ont beaucoup de rapport entre eux; c'est un parler où la langue fait plus de fonctions qu'elle n'en doit faire ordinairement :

elle vient se placer entre les dents et les lèvres, et obstrue ainsi le passage des sons. On ne peut s'empêcher de remarquer qu'il a fallu que le premier acteur tragique de l'Odéon ait eu un grand fonds d'âme et d'énergie, enfin un véritable talent, pour que le public se soit accoutumé à sa prononciation. C'est peut-être le seul exemple qu'il y ait au théâtre dans la tragédie; il est plus honorable pour l'acteur.

Dans la comédie, on a vu des acteurs rester très long-temps au théâtre avec des défauts marquans dans l'articulation, mais aussi ils ne se sont jamais fait un nom.

Le *bégaiement* est un défaut naturel qui provient d'un manque de souplesse dans le mouvement des muscles de la langue et des lèvres.

Pour parvenir à le corriger, il faut parler posément et articuler syllabe par syllabe tous les mots; il faut rassembler de préférence les syllabes qui se forment d'une forte *collision* de la langue avec les dents, ou des deux lèvres séparées avec violence, après avoir été serrées l'une contre l'autre, comme en prononçant le P l' L le J ou le G.

Un acteur du Vaudeville, nommé Séveste, bégayait hors du théâtre; sur la scène et surtout en chantant, ce défaut disparaissait: cette particularité est remarquable; elle peut faire

voir jusqu'à quel point l'homme, *forcé* par son état à une chose, peut s'y familiariser et s'y rendre même remarquable, malgré une grande imperfection.

Défauts relatifs aux liaisons

En fait de liaisons vicieuses, celles qui choquent le plus souvent sont celles de l'S et de l'X précédant une voyelle; l'acteur ayant toujours mal ménagé sa respiration est obligé, pour ainsi dire, de doubler la liaison, et il prononce: des droits-Z' à vous....

Les Dieux-Z' ont fait le reste, etc.

D'un autre côté certaines liaisons, cependant approuvées, peuvent nuire au naturel du débit, et ordinairement lorsqu'il y a une virgule entre un mot finissant par une consonne et un mot commençant par une voyelle, on ne doit pas faire de liaison, puisque par cette virgule l'auteur indique un repos, et que nécessairement ce repos doit être utile; quand il n'y a point de virgule, comme dans les exemples cités plus haut, il faut que l'acteur respire avant le mot qui précède la virgule, afin de ne pas allonger la liaison comme on le fait tous les jours, car ce défaut est presque général.

Un autre genre de liaison se fait presque toujours aussi au mépris de la ponctuation, et par conséquent souvent du sens plus positif de la phrase; cette liaison ôte à la phrase incidente son importance; c'est à propos des pronoms relatifs, que, qui, etc., comme dans ce cas:

Mais à se soulever, ce peuple toujours prompt,
Nous fait trembler pour Rome; il semble à sa furie,
Qu'une seconde fois désertant la patrie,
Il soit tout prêt encore à partager l'état;
Ou QUE, poussant plus loin l'audace et l'attentat,
Dans les derniers excès précipitant sa rage
Il veuille de nos murs faire un champ de carnage.

Les acteurs respirent toujours, *avant* le que; ce qui fait dire à l'auteur :

. . . . Ou
Dans les derniers excès précipitant sa rage,
Il veuille de nos murs faire un champ de carnage.

Ils lient le *que* à la phrase incidente, et il en doit être séparé, puisqu'il fait partie de la phrase principale.

Même observation pour la conjonction *et*.

Il est vrai qu'il faut une grande justesse de diction, et pour ainsi dire une grande sensibilité d'inflexion chez l'acteur, afin qu'il ne paraisse pas affecté en ponctuant correctement.

Défauts relatifs à la prosodie.

Les acteurs ajoutent presque tous une syllabe aux *e* muets, et ils prononcent *barbarie*, eu; *terrible*, eu; *sévère*, eu; *perdue*, eu. Il en est de même pour les mots qui se terminent en *r*, comme *cœur*, e; *horreur*, e; *malheur*, e.

Un autre défaut, qui est aussi presque général, c'est de prononcer l'*r* des infinitifs devant des consonnes, ou de le prononcer extrêmement ouvert devant les voyelles, comme si l'on écrivait *allair à Paris*. Jamais l'*r*, dans les infinitifs, ne doit se faire sentir devant les consonnes; et devant les voyelles il faut en adoucir le son, et prononcer comme s'il était écrit ainsi : *allér-à-Paris*, *aimér-avec-ardeur*.....

On ne saurait croire combien cette observation est importante pour le charme de la diction.

Beaucoup d'acteurs prononcent faussement les mots mouillé, meilleur, souiller, comme *moulié*, *mélieur*, *soulier*; et par le défaut contraire, ils disent bataye, muraye, pour *bataille*, *muraille*, etc. Souvent ils ne font pas sentir la valeur d'une longue et d'une brève; ils disent : *avid-de-lauriers*, pour *avide-de-*

lauriers. On n'entend jamais non plus leurs terminaisons féminines dans les pièces en vers.

Il faudrait aussi qu'ils doublassent les consonnes dans les mots suivans : *immortalité*, *horreur*, on ne doit pas prononcer i-mortalité, ho-reur, etc. ; tyra-niser au lieu de tyran*n*iser, té-rasser au lieu de te*rr*asser.—Règle : Quand il se trouve un mot composé de plusieurs syllabes, ayant deux consonnes chacune, il faut toujours doubler la première.

Il faut prononcer *grèce* et non pas *graisse*, *un homme* et non pas *une n'homme*, *mœurs*, et non pas *meurs*, *pleurs*, et non pas *pleursse*.

Ce dernier défaut n'a guère plus lieu aujourd'hui qu'au mélodrame et en province.

Quant à la prononciation du mot *mœurs*, c'est Fleury qui nous en a fait faire la remarque, par la manière fine et intelligente avec laquelle il le prononçait ; en effet, on doit distinguer la valeur d'un *e* de celle d'un *œ*. Il y a beaucoup de distinctions de ce genre dans la langue française, qui serait vraiment à refaire à cause de ses homonymes et de ses synonymes ; elle n'a pas *de mots à la chose*. Un mot technique étonne tellement, que lorsqu'on s'en sert on est obligé d'en prévenir le lecteur par deux parenthèses.

DÉMARCHE.

Façon de marcher, manière d'agir, mouvement.

On ne peut trop s'exercer dans la chambre à marcher ferme et bien sous soi, les jambes sur les pieds, les cuisses sur les jambes, le corps sur les cuisses, les reins droits, les épaules basses; le col droit et la tête bien placée; c'est ce qu'enseigne la danse noble et figurée.

Pour changer de direction en marchant, changer l'épaule, la tourner ou à droite ou à gauche.

En marchant, les gens qui pensent au passé regardent à terre; les gens qui pensent à l'avenir regardent au ciel; les gens qui pensent au présent regardent devant eux; les gens qui ne pensent à rien regardent de côté et d'autre.

Une démarche rapide n'est presque jamais noble; elle l'est moins que jamais dans l'abattement et la douleur.

Il faut distinguer cependant un grand pas d'avec un pas ferme et tranquille.

Lorsque l'homme développe ses idées avec facilité et sans obstacle, sa démarche est plus libre; quand la série des idées se présente diffi-

cilement, son pas devient plus lent, et lorsqu'un doute important s'élève soudain dans son esprit, il s'arrête tout à coup.

Dans les situations où l'âme hésite entre des idées contraires, et trouve partout des obstacles et des difficultés, alors la démarche est irrégulière, sans direction déterminée.

Aristote remarque que celui dont l'allure est lente et dont les pas sont mesurés, portant de la dignité dans tous ses mouvemens, prouve la force de son corps et la grandeur de son âme.

Albert décrivant la plus belle démarche, dit que c'est quand le mouvement des pieds et des mains s'accorde avec tout le corps.

La liberté, la rapidité de la marche, sa lenteur, son interruption, son embarras, ses disparates et son irrégularité, doivent annoncer à la scène la liberté, la facilité, la lenteur, la difficulté, le doute, l'hésitation des pensées. Il en est de même du jeu des mains.

On doit marcher d'un pas assuré, mais égal, modéré et surtout sans secousses.

DICTION.

Action de dire; Manière de s'exprimer.

La perfection de l'art de bien dire consiste

à nuancer chaque chose par le plus ou le moins d'énergie, de noblesse et de sensibilité.

Pour bien dire, il ne faut rien forcer.

Un des défauts qui tiennent à la jeunesse c'est une diction trop précipitée et pas assez graduée.

Ce qui donne du charme à la diction, c'est une grande justesse dans l'articulation et dans la ponctuation, qui seules divisent les phrases et les distinguent.

Une diction lourde, pesante et uniforme noie les beautés les plus frappantes et en détruit l'effet.

Racine est l'auteur par excellence pour la clarté, la magie de la belle diction.

Un caractère franc et développé doit avoir une diction plus rapide qu'un profond politique.

De la manière d'aspirer et de respirer à propos dépendent la bonne diction et le moyen d'éviter la monotonie des rimes dans les pièces en vers, où il ne faut pas toujours, comme le font la plupart des acteurs, s'arrêter précisément après chaque hémistiche.

DEVOIRS DU COMÉDIEN

ENVERS LE PUBLIC. — EXCUSES.

Le comédien doit au public respect et soumission ; le public doit au comédien justice et respect. L'acteur qui peut être exposé aux humiliations du parterre, ne pratique plus un art, mais un métier dégradé.

On trouve cette malheureuse phrase dans la *Correspondance Dramatique* de 1776 :

« Les sieurs Dauberval et Monvel ont été conduits en prison pour avoir manqué à leurs devoirs et au public. On espère que leurs supérieurs les obligeront, lorsqu'ils remonteront sur le théâtre, de faire excuse au parterre, ainsi qu'il est d'usage toutes les fois que le comédien oublie son état. »

Voici un autre fait extrait d'un journal de Londres :

« John Bull a donné à la cantatrice des rois, Madame Catalani, une petite leçon dont cette dame gardera très-probablement le souvenir. Un concert est annoncé ; Madame Catalini doit y chanter : la foule s'y rend ; mais bientôt on annonce qu'un fatal enrouement à tout-à-coup paralysé le gosier mécanique de la grande dame. On n'en tient compte : on

trie, on peste, on jure. Il signor Renelli, directeur, vient faire une très-belle harangue; mais c'est absolument comme s'il chantait, toutes les voix demandent Madame Catalani. Deux pancartes sont alors promenées dans la salle; on y lit que Madame Catalani est dans son lit. *Qu'elle se lève!* est la réponse générale. On attend : elle paraît enfin, le public se calme; la cantatrice chante, et se retire ensuite en versant des larmes, que la honte de s'afficher ainsi lui aura sans doute arrachées. »

Il est sans doute douloureux de rappeler de tels faits, mais cela est nécessaire; heureusement qu'ils sont très-rares, et que, depuis un certain temps, ils ne se sont point renouvelés. Espérons qu'un jour arrivera enfin où l'on ne parlera plus de tout cela, et où les comédiens, en France, seront *tout-à-fait des citoyens français* dans la force de l'acception.

Dazincourt, dans la circonstance que nous allons citer, donne une grande leçon à tous les acteurs qui pourraient se trouver dans le même cas que lui :

Le jour de la première représentation de la *Belle-Mère*, ou *les Dangers d'un second mariage*, il jouait le rôle de l'intendant Dumont, et il ouvrait le cinquième acte en tenant une lettre qu'il devait lire mystérieusement;

il lisait donc bas, on lui cria plus haut. Dazincourt se retourna, regarda vers le fond du théâtre avec inquiétude et curiosité, puis il reprit sa lecture sur le même ton. Cette manière muette d'éclairer le public sur son erreur, fut désapprouvée par ces gens à qui tout ce qui est vrai est étranger; mais elle eut le suffrage de tous les amis de la vérité; elle annonçait autant d'esprit que de délicatesse, et peignait le caractère honorable de Dazincourt.

Chez les anciens acteurs, on voyait moins de déférence envers le public; car un jour le peuple criant contre Pylades, fameux pantomime, de ce qu'en dansant le personnage d'Hercule furieux, il avait fait quelques démarches indécentes et déréglées, il leva alors son masque et dit tout haut aux spectateurs : « Sots que vous êtes, je représente un furieux. » Il continua ensuite son rôle, sans être interrompu.

Cette réponse pouvait être juste, mais une excuse offerte de cette manière n'aurait sans doute pas été admise de notre temps, où la forme est tout et où l'on peut dire les plus grossières injures pourvu qu'on les dise poliment ou du moins avec un *ton* poli. On se rappelle l'excuse insultante que fit Dufresne, et qui

commençait par ces mots : « Messieurs, je n'ai jamais mieux senti la bassesse de mon état que par la démarche que je fais en ce moment.... » et le public d'applaudir.

Nous allons citer deux autres genres d'excuses plus rapprochés de nous.

Mademoiselle Georges dit au parterre de l'Odéon, qui lui demandait des excuses après une représentation d'Iphigénie en Aulide pendant laquelle elle avait quitté la scène : « Si j'avais cru manquer au public, je ne me serais pas permis de reparaître devant lui... »

M. Perlet, auquel on demandait aussi des excuses au théâtre du Gymnase, vint dire : « Je ne suis plus comédien. ».

Le public applaudit à ces deux discours.

Nous allons parler maintenant d'excuses moins sérieuses, mais qui n'en sont pas peut-être pour cela plus tolérables.

Un acteur sifflé obstinément le jour de son premier début, s'avança enfin pour parler au public; on fit alors un grand silence, et il dit avec beaucoup de sang-froid : « Messieurs, ménagez vos moyens, je vous prie; je suis engagé à ce théâtre pour cinq années. »

Un autre acteur de province, qui jouait de tout, et rien de bien, maltraité journellement

du public, s'avisa un jour de le haranguer: « Je ne sais, Messieurs, dit-il, par où j'ai eu le malheur de vous déplaire : je fais tout ce que je peux, et je me prête à tout de la meilleure volonté du monde sans pouvoir réussir à vous contenter : je joue dans le tragique et dans le comique. — Tant pis, lui répond-on. — Je joue des premiers, des seconds et des troisièmes rôles. — Tant pis. — Après quoi fixant le public avec un air d'attendrissement : Ingrat parterre, que t'ai-je fait? tu me forceras à m'en aller. — Tant mieux. — Et chaque raison ainsi alléguée, était toujours ripostée ou d'un tant pis! ou d'un tant mieux! A la fin, excédé, hors de lui, et ne sachant plus que dire, il s'échappa jusqu'à envoyer tout crûment le parterre......... où l'honnêteté ne permet pas de penser. — Tant mieux, répond encore un autre plaisant... Cependant, l'acteur se tournant tout de suite, par réflexion, vers les loges, dit fort poliment : Mesdames, ce n'est pas pour vous que je parle, au moins! —Tant pis, répond une voix flûtée qui partait du fond d'une loge. » — Toute cette scène singulière fut interrompue à chaque instant par les risées et les brouhahas réitérés du public à chaque réponse; ce qui, joint à la constance opinia-

tre de l'acteur, la fit durer près d'un quart d'heure.

Il arriva aussi qu'un acteur continuellement sifflé, et ne sachant comment conjurer l'orage, se permit de dire un jour ou plutôt un soir au public : « Messieurs, je mérite peut-être d'être sifflé ; mais permettez-moi de vous le dire, vous ne savez pas siffler ; voici comment il faut s'y prendre », et alors il se mit à siffler plusieurs airs très-difficiles et très-jolis qui furent applaudis ; on le souffrit depuis à cause de cette bizarrerie.

N'en concluons pas moins qu'il ne faut jamais que le comédien se trouve en contact avec le parterre ; et qu'il ne doit jamais lui adresser la parole que lorsqu'il s'y trouve contraint par des circonstances extraordinaires, telles par exemple que celles où le public exigerait une chose que l'autorité aurait défendue, ou qu'il ne pourrait pas exécuter par suite d'une circonstance particulière.

DRAME.

La scène tragique, illustrée sous Louis XIV, par les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et de Molière, le fut encore sous Louis XV par ceux de Voltaire et de Crébillon. Mais il s'ouvrit dans la carrière théâtrale une route nou-

velle; on y exploita un genre mixte qu'on nomma le *drame*.

Nivelle de la Chaussée fut le premier qui mit ce genre en vogue dans sa pièce intitulée le *Préjugé à la mode*. Plusieurs écrivains l'imitèrent et prouvèrent qu'il est possible, sans employer ni le poignard de Melpomène, ni le masque de Thalie, d'intéresser vivement les spectateurs.

Ce genre nouveau, contre lequel s'élevèrent les partisans de la routine, offre un nouvel attrait pour la scène, augmente la somme de nos jouissances et choque quelquefois moins que les autres genres la raison et les vraisemblances.

Cependant Voltaire, parlant de la comédie larmoyante (et voulant sans doute désigner le drame), dit que ce n'est qu'un monstre né de l'impuissance d'être ou plaisant ou tragique. Ce jugement est trop sévère; nous voyons tous les jours des scènes très-comiques et bien conçues dans plusieurs de nos drames.

Au reste, il est certain que des acteurs, médiocres dans la tragédie et dans la comédie, peuvent être bons dans le drame, et à plus forte raison encore dans le mélodrame, genre le plus larmoyant des larmoyans.

EFFETS.

Exécutions frappantes.

Plus on vise à l'effet, moins on atteint son but.

Tous les acteurs visent à l'effet.

Une pièce contient toujours un certain nombre de passages indiqués par la tradition, ou par l'auteur lui-même, ou par l'acteur dans le rôle duquel ils se trouvent, comme devant exciter, suivant les cas, les applaudissemens, le rire ou les larmes. C'est ce qu'on appelle un *effet*. Il y a des acteurs qui, par jalousie ou par inimitié, neutralisent les *effets* de leurs camarades; ce qui est facile, en s'abstenant de donner la réplique juste, ou en omettant un geste convenu, ou en se hâtant de parler immédiatement après le mot de valeur. On a vu des acteurs se battre en duel, et des actrices, jusqu'alors intimes, se fâcher et s'injurier pour des *effets* malicieusement supprimés ou affaiblis.

Tout effet est manqué, si l'on voit trop de préparation pour en produire; c'est que vous n'êtes plus rien, si vous ne vous faites pas oublier; c'est que des efforts trop visibles ne montrent que de la faiblesse; c'est qu'on ne se guinde que parce qu'on est petit. Au contraire, si vous êtes emporté par un élan naturel et

comme involontaire, si votre imagination vous domine, vous dominez la mienne, si votre imagination vous commande, vous me commandez.

Si c'est un grand art que celui de savoir amener par degrés ceux qui nous écoutent, à recevoir nos sentimens, c'en est un essentiel que de savoir juger quand l'effet est produit, et qu'on ne ferait plus que l'affaiblir en voulant y ajouter encore.

Il ne faut pas se préparer en scène pour les effets qu'on attend sur des mots connus; tels, dans les tragédies, que ceux-ci : *qu'en dis-tu? Moi?* dans Manlius, *qu'il mourût* dans les Horaces, *sortez*, dans Bajazet, etc.

Napoléon fit venir un jour M. Saint-Prix pour s'entretenir avec lui sur la manière dont celui-ci prononçait le *qu'il mourût;* il pensait qu'il devait être dit le plus simplement possible; que le vieil Horace regarde comme une chose très-ordinaire qu'un Romain périsse pour conserver l'honneur de sa maison et surtout de sa patrie; qu'il n'y avait aucune emphase à mettre dans ces deux mots; que leur beauté consistait dans leur simplicité et dans celle du mouvement.

Mais l'acteur fit observer que malheureusement les beaux, les grands effets au théâtre dépendent très-souvent de l'interlocuteur, et qu'il

faut quelquefois faire des sacrifices à la simplicité pour faire bien sentir la pensée, le grand sentiment du poëte; que la manière dont il disait son *qu'il mourût* était subordonnée au ton que prenait l'actrice en lui disant: *que vouliez-vous qu'il fît contre trois?* Si elle prononce ces mots avec un ton bas, nécessairement il faut dire *qu'il mourût* avec éclat; si au contraire elle prend la voix élevée de la question, mêlée d'étonnement, le *qu'il mourût* dit tout simplement, mais avec énergie, produit un effet prodigieux.

Il faudrait donc toujours que les acteurs s'entendissent au théâtre, pour l'ensemble et l'effet de la représentation, le public et eux-mêmes y gagneraient beaucoup; mais comme ils ne s'entendent que rarement hors de la scène, à plus forte raison le peuvent-ils sur le théâtre où chacun veut être remarqué et jouer pour lui seul?

On produit souvent de grands effets par la manière de PRONONCER les mots, par la manière de les *teindre*, pour ainsi dire, du sentiment qu'ils expriment.

Molé, qui affectionnait beaucoup le rôle de Dormilly, dans les *Fausses infidélités*, disait sur la fin de sa carrière: « c'est peut-être de tous mes rôles celui que j'ai le plus *chargé d'effets*. »

EFFUSION.

Épanchement; vive et sincère démonstration.

Rien ne fait jamais au théâtre un plus grand effet que des personnages qui, renfermant d'abord leur douleur dans le fond de leur âme, laissent ensuite éclater tous les sentimens qui les déchirent.

Un exemple de cet effet se trouve dans l'acte troisième de Marie Stuart, scène quatre, et dans l'Agamemnon de M. Lemercier, au moment où Égiste se fait reconnaître.

ÉLOQUENCE.

Talent d'émouvoir.

L'éloquence est la faculté d'agir sur les esprits et sur les âmes, par le moyen de la parole; sur les esprits, par l'instruction; sur les âmes, par les émotions.

On peut appeler aussi l'éloquence, l'art de convaincre à force de passionner. Qu'est-ce qu'être éloquent? Si on se borne à la force du terme, ce n'est autre chose que bien parler; mais l'usage a donné à ce mot, dans nos idées, un sens plus noble et plus étendu.

Plaire, *toucher*, *attacher*, règle pour l'o-

rateur en général, et pour l'acteur. L'éloquence naquit chez les Romains avec la liberté ; c'est-à-dire avec la république. Le premier théâtre de l'éloquence dans le monde connu fut la Grèce, ou plutôt Athènes.

Être éloquent c'est faire passer avec rapidité, et imprimer avec force dans l'âme des autres, le sentiment profond dont on est pénétré ; cette définition est d'autant plus juste qu'elle s'applique même à l'éloquence du silence et à celle du geste.

L'éloquence est un talent et non un art ; car l'art s'acquiert par l'étude et l'exercice, et l'éloquence est un don de la nature.

Les règles ne rendront jamais un ouvrage ou un discours éloquent ; elles servent seulement à empêcher que les endroits vraiment éloquens et dictés par la nature, ne soient défigurés par d'autres fruits de la négligence ou du mauvais goût.

Shakespeare a fait sans le secours des règles, le monologue admirable d'Hamlet ; avec le secours des règles il eût évité la scène barbare et dégoutante des fossoyeurs.

L'éloquence affecte deux caractères principaux qui répondent aux deux moyens par lesquels les hommes se laissent maîtriser : la *force* et la *douceur*.

Dans le premier genre, sévère, véhémente, hardie, elle étonne et subjugue. Dans le second, persuasive, elle obtient par un charme irrésistible, ce qu'on eût tenté vainement d'emporter par d'autres moyens. La déclamation se réduit aussi à ces deux genres principaux; on pourrait en adopter un autre pour le discours ordinaire, qu'on appellerait *tempéré*, lorsqu'il ne s'agirait d'émouvoir aucune passion.

Quand on a de grandes choses à dire, et qu'on les a bien méditées, dit *Fénélon*, pour peu que l'on ait du génie, l'on est toujours éloquent.

Cicéron dit que l'éloquence diffère des autres arts, en ce qu'elle n'a point de limites marquées et qu'elle n'est resserrée par aucunes bornes, au lieu que ceux-ci ont les leurs.

L'éloquence agit ou comme un feu qui pénètre avec force, ou qui s'insinue rapidement; ou comme l'éclair qui éblouit, ou comme la foudre qui se précipite.

Il faut contraster pour se faire craindre et déterminer promptement; graduer pour se faire aimer et produire une longue persuasion.

Cette grandeur de génie que demande l'éloquence, et que nous cherchons, ne se rencontre plus que rarement. C'est un don du Ciel, et

l'ouvrage de plusieurs siècles; car outre la naissance heureuse pour la prononciation, l'assemblage des seules qualités naturelles requises pour réussir en l'art de parler est extrêmement rare.

On aurait un prodigieux avantage, disait *Hérault de Séchelles* en 1790, soit comme homme du monde, soit comme orateur, si l'on était venu à bout de réunir :

« Le *ton* tantôt éloquent et fort, tantôt fin et délié, toujours retenu de M. *Thomas*.

L'*air* inspiré, l'expression enthousiaste et poétique de l'abbé *Arnaud*.

La *tournure* piquante, élégante, académique de l'*abbé Delille*.

La *voix* forte et mâle, le *port* noble, colère, le *geste* majestueux, la *franchise* fière et bonne de *Larive*.

L'*affabilité* gaie et chevaleresque du *comte de Merville*.

Je ne sais quoi, mais quelque chose dans la *mémoire effrontée* et le *courage honteux* de l'*abbé Maury*.

Les *pinces mordicantes* de l'esprit *de Chamfort*.

La *liberté*, l'aisance, la *grâce théâtrale* et sociale de *Molé*.

Le *ton* noble et poli, l'esprit de justice de M. *Ducis*.

La *répartie* piquante et soudaine de madame *de Mongl*.....

L'*attitude* et la *voix politique*, soutenue, royale, de mademoiselle *Clairon*.

L'*accent* bas, calme, profond; le ton de découverte, l'*œil* roulant ou fixe, la manière de lever la tête, de *plier le front* de M. *Garat*.

La *parole* diviseuse, précise, vouée à de grands objets, soit politiques, soit gracieux, de M. *Cerutti*.

L'air d'*un homme à part*, isolé, le ton bonhomme qui conte des histoires et sème les vérités, de M. *de Buffon*.

Les *manières sensibles*, naturelles et simples de *Gerbier*.

Le *silence* du célèbre *Franklin*.

L'*audace* verbeuse et brillantée de l'abbé *Fauchet*.

La *facilité* intrépide, la voix haute de *Bonnières*.

Le *coup de gueule* dur et ferme de *Martin*...

Le *débit concentré*, riche d'inflexions, les éclats soudains et perçans du fameux *Lekain*.

Les *poumons infatigables* et vastes, l'air simple et convaincu du père *Beauregard*.

La *candeur* jeune, intéressante, de la déclamation de *St. Phal*.

Les *beaux gestes*, les mains, l'accent paternel, l'éclat vigoureux et entraînant dans le débit de *Brizard*.

Les *harangues* longues et soudaines, la présence d'esprit, la voix forte de *L'Esprémenil*.

La *manière* de conter de *d'Alembert*.

La *parole vive* et expansive de *Lavater*.

L'*entretien* continu et bien français de *Marmontel*.

Le *feu d'artifice*, les étincelles piquantes de *Barthe*.

Le *génie d'analise*, le scepticisme et l'intelligence chercheuse de M. *de la Grange*.

Enfin la *tournure* simple mais supérieure, l'*esprit sérieux*, étendu, calculateur, instruit dans tous les genres, l'*habitude constante*, et l'amour des détails, de M. *de Condorcet*.

Si des principes et des réflexions sur l'éloquence ne se rapportent pas positivement à l'art théâtral, ils peuvent cependant lui être très-utiles; c'est pourquoi nous en avons parlé, et d'ailleurs, sous certains rapports, beaucoup des qualités remarquées et désirées chez les orateurs, peuvent s'appliquer aux acteurs.

« J'avoue, dit La Harpe, que je ne connais rien de plus beau que de pouvoir, par le talent de la parole, fixer l'attention des hommes rassemblés, charmer les esprits, gouverner les

volontés, les pousser ou les retenir à son gré. Ce talent a toujours fleuri, toujours dominé chez les peuples libres et surtout dans les états paisibles.

» Qu'y a-t-il de plus admirable que de voir un seul homme, ou du moins quelques hommes, se faire une puissance particulière d'une faculté naturelle à tous? Quoi de plus agréable à l'esprit et à l'oreille qu'un discours, poli, orné, rempli de pensées sages et d'expressions nobles? Quel magnifique pouvoir que celui qui soumet à la voix d'un seul homme les mouvemens de tout un peuple, la religion des juges, et la dignité du sénat? Qu'y a-t-il de plus généreux et de plus loyal que de secourir les suppliants, de relever ceux qui sont abattus, d'écarter les périls, d'assurer aux hommes leur vie, leur liberté, leur patrie? Enfin quel précieux avantage d'avoir toujours à la main des armes qui peuvent servir à votre défense et à celle des autres, à défier les méchans, ou à repousser leurs attaques!...

» Je dirai à celui qui voudrait devenir éloquent : commencez par être un bon citoyen, c'est-à-dire un honnête homme; car l'un ne va pas sans l'autre. — Aimez-vous, avant tout, la patrie, la justice et la vérité? Vous sentez-vou incapable de les trahir jamais pour quelque ir

térêt que ce soit? La seule idée de flatter un moment le crime, ou de méconnaître la vertu, vous fait-elle reculer de honte et d'horreur? Si vous êtes tel, parlez, ne craignez rien; si la nature vous a donné du talent, vous pourrez tout faire; si elle vous en a refusé, vous ferez encore quelque chose de remarquable; d'abord votre devoir, ensuite un bien réel, celui de donner un bon exemple aux autres, et à la bonne cause un défenseur de plus. »

On n'admirait pas seulement Démosthènes pour l'énergie et la véhémence qui le caractérisent; on admirait en lui la réunion des qualités qui paraissent incompatibles. On était frappé de ce discours également *simple* et *sublime*; *noble* et *familier*; *précis* et *harmonique*; *impétueux* et *méthodique*; *véhément* et *subtil*; *plein* et *rapide*; *travaillé* et *naturel*; et ce qui doit surprendre plus que tout le reste, *énergique* et *délicat*.

Parallèle des Orateurs célèbres de l'antiquité.

ORATEURS GRECS.

LYSIAS brille dans le genre simple et tranquille.

PLATON est exact, aisé, coulant, naturel, tel qu'un clair ruisseau qui promène sans bruit et sans fierté ses eaux argentines à travers une prairie émaillée de fleurs.

ESCHINE, brillant et solide; style simple et net; il s'abaisse sans s'avilir ni se dégrader; voix sonore et éclatante, déclamation brillante.

ISOCRATE, agréable, doux, dégagé, coulant, harmonieux, fleuri.

ISIE, diction pure, exacte, claire, forte, énergique, arrondie.

THUCYDIDE, style serré, brusque, impétueux.

DÉMOSTHÈNES, sublime, véhément, ton de majesté qui impose; traits touchés et perçans. Un talent que Démosthènes porta au souverain degré par des exercices continuels, c'est la déclamation; le feu, l'action de son visage, le son de sa voix d'accord avec ses expressions et ses pensées; le ton de ses paroles et l'air de son geste ébranlaient quiconque venait l'entendre.

ORATEURS ROMAINS.

CATON *le Censeur* montra tout le beau des sentimens; noble fierté.

CICÉRON réunit toutes les qualités qui avaient immortalisé les plus fameux orateurs; force de *Démosthènes*, abondance de *Platon*, douceur d'*Isocrate*.

ÉMOTION.

Agitation, trouble; mouvement soudain qui s'empare tout à coup de l'âme.

Le public aime mieux être amusé qu'instruit, et *remué* que convaincu. Le besoin le plus général des hommes rassemblés au théâtre, est celui d'une émotion continuelle.

Sans une émotion *intérieure*, il n'est jamais de grand talent.

Il n'y a rien qui ne puisse être admirable quand une émotion intime y entraîne, une émotion qui part du centre de l'âme et domine celui qui la ressent plus encore que celui qui en est témoin.

Il y a chez les différentes nations une façon particulière de jouer la tragédie; mais l'expression de la douleur est toujours la même d'un bout du monde à l'autre : et depuis le sauvage jusqu'au roi, il y a quelque chose de semblable lorsqu'ils sont vraiment malheureux.

Toute émotion s'affaiblit par la durée; c'est pour cela qu'il ne faut jamais outrer l'expression. Il ne faut émouvoir les spectateurs qu'autant qu'ils veulent être émus; car il est un

point au-delà duquel l'expression est trop douloureuse et devient fatigante.

Il est plus aisé d'ébranler les nerfs que d'émouvoir le cœur; pour émouvoir et ravir les spectateurs, il faut leur présenter des images auxquelles ils ne s'attendent point, et représenter encore ces images. La musique qui a tant de pouvoir sur les hommes ne parvient à les toucher que par des répétitions; il n'y a pas un air pathétique où le même motif ne revienne plusieurs fois, et c'est ainsi qu'il émeut.

EMPLOI.

Genre de rôle qu'un comédien remplit.

Aux théâtres royaux l'aptitude passe, mais l'emploi reste, il est à vie. Voilà un des abus des droits de l'ancienneté.

Il faut qu'un acteur sache deviner sa place, c'est un tact qui manque à beaucoup de gens.

On distingue ainsi les emplois dans les grands théâtres; pour la *tragédie* : Pères nobles, premiers rôles, jeunes premiers rôles, deuxièmes rôles, rois, troisièmes rôles, grands-confidens, confidens, utilités, accessoires.

Pour les rôles de femmes, reines, premiers

rôles, grandes princesses, jeunes premières, confidentes, rôles à récits, utilités.

Dans la *comédie* : premiers rôles, jeunes premiers, troisièmes rôles et raisonneurs, pères nobles, manteaux, grimes, premiers comiques, deuxièmes comiques, paysans, utilités, accessoires.

Pour les rôles de femmes; premiers rôles, jeunes premières, amoureuses, ingénuités, caractères, soubrettes, paysannes, utilités.

Il fut un temps au Théâtre-Français, où le même acteur remplissait les rôles de rois, d'amoureux, de petits maîtres, de gascons et d'ivrognes ; tel était *Sullé* qui mourut en 1707. Voilà ce qu'on pouvait appeler à la lettre un comédien, un homme qui jouait tous les genres ; voilà ce que devraient faire tous ceux qui veulent être comédiens ; mais reste à savoir si l'on serait bon ou mauvais comédien ; au surplus, on peut être comédien médiocre et cependant être un grand acteur.

Les acteurs jouant la comédie ne doivent parvenir à la tristesse, lorsqu'elle devient indispensable, que lentement, par degrés et comme des personnes qui s'y refusent. Si leurs rôles ne doivent pas faire rire, il ne faut pas qu'ils s'opposent, par un air sombre et ennuyé, à l'impression comique qui peut naître des per-

sonnages avec lesquels ils sont en scène ; mais si eux-mêmes ont à dire des choses risibles, ils doivent employer tout leur art pour ne rien ôter à l'expression sans rien perdre de la noblesse. Ces principes sont applicables à tous les acteurs de comédie en général, mais particulièrement aux rôles d'*amans*.

L'emploi des *caractères* dans la comédie est le plus difficile du théâtre. Plus un rôle est marqué, plus il est malaisé de le bien rendre. On peut en lisant apprendre comment pensent les hommes suivant leurs différens caractères, mais ce n'est qu'en *les voyant* qu'on peut connaître la manière dont ils expriment leurs pensées.

Il faut dans les caractères n'employer que des traits décidés et fermes ; ce qu'on ne fait pas aisément lorsqu'on ne veut pas outrer la nature.

Le genre des *premiers rôles*, deuxièmes rôles et caractères s'appelle haut comique, parce qu'il réunit à la fois le plaisant et la noblesse.

Les *valets*, les paysans, les vieillards ridicules, les niais et les bouffons composent le bas comique.

Ces emplois sont plus faciles à remplir que ceux du haut comique ; moins on est obligé

d'avoir de noblesse et de grâce dans la figure, de justesse et de flexibilité dans la voix, plus le jeu devient facile. Ce sont même des qualités dont on doit souvent se défaire quand on joue le bas comique.

Le plaisant est un point fort délicat, on s'y trompe souvent; et si le goût naturel ne retient un acteur dans le vrai chemin, il révolte au lieu de faire rire. Il faut remarquer qu'un comique doit être plaisant, non-seulement lorsqu'il est dans une situation gaie; mais encore lorsqu'il se trouve dans une situation triste et qu'il parle de choses affligeantes; il y a très-peu d'exceptions.

Il ne faut pas confondre le genre *bouffon* avec le genre *comique*.

Dans le premier genre celui qui charge le plus et qui est le plus ridicule est toujours le plus applaudi.

Les rôles *à manteau* sont ceux du bas comique où l'on réussit le plus aisément.

On doit faire remarquer aux acteurs, à l'égard des emplois, que ceux qui se croient destinés à jouer les premiers rôles, ne doivent pas pour cela s'abstenir de jouer d'abord les rôles secondaires, lorsque d'ailleurs leurs moyens ne conviennent encore qu'à ce dernier

emploi. Ce principe méconnu égare et perd beaucoup de jeunes commençans.

ÉNERGIE.

Force d'esprit; force de caractère.

Il faut une énergie soutenue, pour en imposer aux spectateurs et les forcer à être attentifs; mais qu'on n'entende pas ici que par une énergie soutenue, nous voulions dire qu'il faille continuellement avoir un jeu violent. Il peut y avoir beaucoup d'énergie dans un mot prononcé à voix basse, dans un silence, dans un regard, dans le moindre geste. Nous entendons par énergie soutenue, que l'acteur qui représente un personnage soit *continuellement* en action.

ENFLURE.

Défaut opposé à la justesse.

Il vient de ce qu'on veut faire paraître grandes des pensées qui n'ont rien d'élevé; il n'y a que les esprits faux qui en soient susceptibles, car en voulant tout faire remarquer au théâtre, on fait oublier ce qui serait remarqué.

ENSEMBLE.

Exécution complète.

L'union qui doit exister dans le jeu et dans le récit de tous ceux qui se trouvent sur la scène est ce qu'on appelle ensemble. Il fait valoir les acteurs médiocres, et sans lui les meilleurs perdent de leur éclat; cet art demande beaucoup d'oreille et de possession du théâtre.

Maintenant la manière particulière de chaque acteur tue l'ensemble; cela tient au peu de scrupule qu'ont les acteurs de se renfermer sévèrement dans le caractère de leur rôle. Il faudrait que chaque personnage apportât autant d'attention à rester dans ses limites sur le théâtre, qu'on en apporte ordinairement dans le monde à chercher à les franchir.

On devrait toujours trouver dans les mouvemens et dans les gestes de tous les acteurs, la même correspondance que dans les tons de leur voix :

> Occupé du spectacle et non des spectateurs,
> Faites toujours valoir vos interlocuteurs;
> Pour laisser de chacun ressortir la partie,
> Etudiez des tons l'heureuse sympathie.

PRINCIPE GÉNÉRAL. *Tous les acteurs doivent concourir à augmenter la force de l'expression de celui qui parle.*

Ce principe peut être connu, mais il n'est pas exécuté, et quand il s'exécute il se fait presque toujours partiellement et souvent niaisement.

Ce qui nuit aussi à l'ensemble, c'est la haine que deux acteurs, qui doivent dans leurs personnages s'aimer sur la scène, peuvent avoir l'un pour l'autre hors du théâtre.

La tenue ordinairement ridicule et sale des figurans, leur sang-froid imperturbable dans toutes les circonstances, leurs évolutions gauches, concourent aussi à détruire l'ensemble d'une représentation ; et nuisent beaucoup à l'illusion théâtrale.

Par exemple, est-il rien de plus ridicule, que de voir (car nous ne dirons pas entendre) chanter les chœurs, dans les morceaux les plus animés, par des hommes et des femmes qui ne bougent pas plus que des statues, et qui ont l'air de regarder le temps qu'il fait, en disant les choses les plus pathétiques ? On pourrait en comparer quelques-uns aux chanteurs des rues, qui viennent brailler sous les

fenêtres pour gagner quelques sous; mais cependant ces personnes-là devraient être acteurs, au moins en quelque partie, puisqu'en effet elles prennent part à l'action.

Pourquoi, dans l'intérêt général de l'art théâtral, n'établirait-on pas des classes d'exercice pour tous ceux qui seraient appelés à figurer dans les spectacles?

On nous objectera peut-être que la modicité des honoraires attachés à l'emploi des figurans ne permet pas d'en trouver qui soient fort érudits; cela est vrai, mais il n'est pas moins vrai aussi que les administrations théâtrales pourraient bien faire quelques sacrifices pour avoir des figurans plus capables.

ENTHOUSIASME.

Transport de l'esprit et de l'imagination.

« Je n'ai pas mieux défini le mot talent, qu'en reconnaissant par mon expérience, dit Lekain, qu'il était dans notre âme une lumière divine, qui produisait cet enthousiasme assez étonnant, pour nous élever souvent au-dessus de nous-mêmes, et pétrifier des êtres qui passaient communément dans le monde pour insensibles. C'est par la puissance de ces

efforts mâles et vigoureux que je me suis convaincu que le talent n'était autre chose que l'enthousiasme ; que l'enthousiasme était un *je ne sais quoi*[1] qui était en nous, et dont nous ne pouvons rendre compte ; l'auteur seul de la nature connaît les principes d'une lumière aussi sacrée. »

ENTRAILLES.

Si tous les acteurs ont besoin de sentiment, ceux qui se proposent de nous faire répandre des larmes, ont plus besoin que les autres de la partie du sentiment, désignée communément sous le nom d'entrailles, et qui s'applique plutôt aux sentimens particuliers de la nature.

ENTRÉES.

Apparition.

Il faut en principe général entrer en scène doucement, à moins que la situation n'exige de la précipitation ; regarder le public en entrant, donne un air niais à l'acteur, et ce n'est que dans ce genre de rôle qu'on doit agir ainsi.

[1] Voyez ce mot.

Il faut aussi arrondir la scène, c'est-à-dire ne pas suivre une ligne droite pour arriver sur l'avant-scène, à moins que le moment ne l'exige positivement. Il ne faut pas non plus venir se placer comme de convention, mais bien comme étant appelé par la situation.

ÉTUDE.

Application.

Partout où il y a une réputation soutenue, il y a du beau et du bon, même du très-beau et du très-bon; mais l'homme est homme, il a des faibles et des défauts. Si vous cultivez un art, n'allez pas voir un homme d'une grande réputation pour imiter ses manières, ou son ton de voix; son talent n'est point là, il est dans son enthousiasme et dans le rapport que son génie a avec la nature. Cherchez alors quels sont les moyens par lesquelles il enchante; rapprochez-les des principes de l'art, combinez-les ensuite avec votre force et votre talent, et vous parviendrez à être original et à servir bientôt de modèle.

EXCLAMATION.

Cri d'admiration ou de douleur.

Dans le débit, l'exclamation doit être toujours séparée par un temps plus ou moins long des mots qui la suivent ; la nature indique ces cas à l'acteur.

Mademoiselle Duchesnoy dans le rôle d'Hermione d'Andromaque, détache le *ah!* dans le vers suivant :

Ah !—fallait-il en croire une amante insensée ?

et elle s'évanouït sur l'exclamation, ce qu'on n'avait jamais fait.

« La routine grammaticale, dit Lemare[1], qui regarde l'interjection comme un mot, comme une partie de phrase devait faire prononcer ensemble : *Ah! fallait-il...* mais ah! étant seul une proposition toute entière et détachée, la manière de cette célèbre actrice est dans la nature. »

Et d'ailleurs, pourquoi dit-on *point* d'exclamation? le point indique nécessairement un repos; si le bon sens de l'acteur ne le concevait pas, et si Racine eût voulu qu'on ne s'arrêtât

[1] Cours théorique et pratique de langue française, pag. 212, note 403.

pas sur l'exclamation, il aurait écrit : *ah fallait-il en croire...*

Dans l'exclamation le cœur est censé alors tellement pénétré du sentiment qui l'affecte, que ne pouvant suffire à la peinture des mouvemens qui l'entraînent, ni trouver des expressions convenables à sa situation, il éclate en transports et en interpellations.

Un exemple plus naturel que celui cité plus haut, et qui est aussi plus frappant, est celui-ci : dans le monde si par hasard quelqu'un vous marche sur le pied et vous fait éprouver une grande douleur, vous dites *ah*! d'abord; ensuite, *que vous m'avez fait mal*; mais non pas : *ah que vous m'avez fait mal!*

EXÉCUTION.

Accomplissement.

L'exécution d'une chose paraît d'autant plus aisée, que le travail en aura été plus difficile dans l'origine. Ceci s'applique aux travaux moraux comme aux travaux physiques.

Voici comment Hérault de Séchelles s'y prenait lorsqu'il devait parler en public.

« Avant que de parler, disait-il, j'aime à me recueillir profondément, à prendre des réso-

lutions avec moi-même, à me dire suivant le conseil de Larive : j'irai doucement dans tel endroit, plus fort dans tel autre. Dans cette partie de mon discours je serai *attentif*, *méthodique, discuteur;* dans cet autre, *pressant*, *éclatant;* ailleurs, *touchant*, etc. En général et dans tout le discours *je me posséderai*. Je ménagerai, sans affectation, tel geste, telle pause dans tel moment. J'économiserai ma voix, je ne la prodiguerai pas en commençant, afin qu'elle ait la liberté de s'élever, et qu'il paraisse m'en rester beaucoup en finissant. Je prendrai dans *le bas* en général pour éviter les cris et me trouver riche en inflexions; car c'est cette variété qui fait la vérité et la beauté du débit. »

Ces principes d'un orateur célèbre sont, en tous points, applicables à l'art théâtral.

EXERCICE.

Pratique.

La nature crée le comédien, l'exercice seul le perfectionne. Dans l'art théâtral, l'exercice est tout aussi indispensable que le sont les préceptes les plus lumineux. L'exercice corporel est aussi fort essentiel; il développe les muscles, et donne de la souplesse. La Gymnastique par

exemple, rend les corps sains, proportionnés, vigoureux, agiles, pleins de force et de bonne grâce. Les anciens pratiquaient merveilleusement cet art, que nous avons perdu. Dans leurs exercices, les gladiateurs se servaient d'armes plus pesantes que celles qu'ils devaient employer pour combattre en public. On sent alors avec quelle force et quelle dextérité ils agissaient avec des armes ordinaires. C'est le même travail que fit dans un autre genre Démosthènes, lorsqu'il voulut corriger son articulation défectueuse. Après beaucoup d'efforts il était parvenu, ayant cependant des cailloux dans la bouche, à prononcer distinctement. Ainsi, lorsqu'il abandonnait ces cailloux, sa prononciation était parfaite et sa voix plus sonore...

Voilà le travail que doivent faire tous les acteurs qui pèchent dans leur art sous un rapport quelconque ; il faut qu'ils augmentent les difficultés, ils augmenteront alors les moyens de correction, et ils acquerront même plus en agissant ainsi, qu'ils n'auraient pu l'espérer.

Un acteur qui a un défaut de prononciation comme celui du grasseyement, par exemple, et qui parvient, à force de travail, à le corriger, non-seulement fait disparaître ce défaut, mais encore il donne à son organe une force et une

énergie qu'il n'aurait point eues naturellement, sans ce défaut et sans le travail forcé qui, en le corrigeant, en a été la suite.

EXPRESSION.

Représentation vive.

L'action et la récitation composent l'essence de l'expression. L'expression doit être exacte et précise; elle naît du sentiment.

Il est mille circonstances où l'expression seule est plus que le mot qu'on prononce; (Voyez *ton*, *accent.*) les paroles, *vous m'aimez!* peuvent peindre deux sentimens contraires; l'expression, en les prononçant, peut dire *vous me ravissez!* comme elle peut dire : *vous m'indignez*. Ce dernier exemple se trouve dans Zaïre, acte IV, scène V.

Il faut savoir penser avant que de parler, pour exprimer justement. La facilité d'expression produit l'harmonie, et l'harmonie est la musique du style.

Un principe général, en fait d'expression et qu'il faut suivre au théâtre comme dans tous les autres arts, c'est de ne point blesser les organes, à force de vouloir les ébranler.

Il n'y a jamais de noblesse dans l'expression, quand la voix n'est pas juste.

Garrick disait un jour à un comédien français, qui le consultait sur la manière dont il avait joué dans une pièce : vous avez rempli le rôle d'ivrogne avec beaucoup de vérité, mais votre pied gauche était trop à jeun.

Comme l'ivresse physique attaque tout le système nerveux, depuis le sommet de la tête jusqu'au bout des pieds, il en doit être de même de l'ivresse morale des affections; car l'homme n'a qu'une âme qui modifie tout son corps. Ainsi quand une affection simple dirige toutes les forces de l'âme vers un seul point, et que les idées et les sentimens sont parfaitement à l'unisson, alors tout le corps doit en partager l'expression, et le mouvement de chaque membre doit y coopérer; ainsi on peut donc appliquer le mot de Garrick aux acteurs, dont telle ou telle partie de leur corps ou de leur physionomie est trop *à jeun* dans l'expression qu'ils devraient avoir, pour rendre parfaitement telle ou telle passion.

On ne doit jamais outrer l'expression : dès que le spectateur s'en aperçoit, il n'y a plus d'effet; c'est une règle incontestable, et il faut se convaincre que l'outré ne vient jamais de la trop grande force du sentiment, mais bien des

accessoires qui le gâtent, nous voulons dire, la mécanique du geste et de la voix. Ce sont l'apprêt et la pesanteur qui font les comédiens forcés.

Plus un mouvement est vif, moins il faut y rester; par là on imite la nature humaine qui n'a pas la force de soutenir long-temps les situations qui la contraignent.

L'art de bien dire est le premier pas vers le théâtre; l'art d'exprimer tout ce qui doit l'être est le point de perfection.

Les paroles en disent moins que l'accent, l'accent moins que la physionomie, et l'inexprimable est précisément ce qu'un sublime acteur nous fait connaître.

Un danseur qui n'a point d'expression n'est qu'un sauteur, et le comédien dénué de ce talent n'est rien.

Il semble que les passions se manifestent par un grand nombre de petites marques, dont aucune n'est distinctement aperçue, mais qui réunies forment l'expression vraie de la nature.

On est généralement persuadé de l'accord qui doit exister entre les paroles, le geste et les mouvemens de la physionomie; mais il importe autant d'exercer, de cultiver les organes de la physionomie, les moyens d'expres-

sion, que les organes de la voix et de la prononciation. C'est en cela que l'étude de l'anatomie et des mouvemens que font naître les passions chez les hommes, est indispensable au comédien.

Il ne suffit pas d'avoir une sensibilité facile à émouvoir, et d'être profondément dans le sentiment et sous l'enthousiasme de son rôle pour ajouter le plus grand effet, le langage physionomique, à la diction. Rémond de St. Albine et Larive manifestaient cette opinion que le jeu et l'expression physionomique étaient dans l'acteur, l'effet naturel et *facile* de son émotion intérieure. Ils ont raison en partie, mais le comédien rendra encore mieux ce qu'il sentira bien s'il a *exercé* beaucoup ses moyens d'expression; d'ailleurs, n'est-il pas obligé d'exercer d'abord sa voix? Sans cela le premier venu sentant vivement, serait de suite comédien; d'après leur système, il n'y aurait point d'étude à faire.

« Sur la scène, dit Lessing, il faut une expression tellement achevée, qu'il soit impossible d'ajouter à sa perfection. Pour y parvenir, il n'y a pas d'autre moyen que d'étudier toutes les nuances particulières des caractères extérieurs, des passions simples ou composées. Il faut s'exercer à l'imitation de tous ces

mouvemens, de toutes ces modifications extérieures, et cultiver, exercer les organes de la physionomie (*comme tous ceux de la voix*), de manière à les rendre plus dociles aux impressions du sentiment, ou aux déterminations de la volonté. »

Dans l'art du comédien, comme dans les autres arts, il faut avant de s'abandonner à l'inspiration, à l'impulsion du sentiment et de la nature, se familiariser avec le mécanisme d'une exécution pénible, et triompher d'une difficulté matérielle.

Différentes objections ont été faites aux philosophes, qui croient qu'il importait aux progrès de l'art dramatique d'étudier avec quelque méthode le langage des gestes et de la physionomie.

Cette méthode, ces règles, ces calculs ne peuvent manquer, a-t-on dit, de refroidir l'acteur, de lui donner une manière gênée, affectée, peu naturelle et moins propre à faire illusion. La foule des détails, l'abondance vague et indéterminée de tout ce que le comédien est obligé d'exprimer, ne peuvent guère être l'objet d'une pratique. Ce qui est infini ne peut être assujetti à des principes; ne vaut-il pas mieux s'abandonner aux déterminations soudaines du sentiment? Enfin

les hommes s'exprimant avec une variété très-grande dans des situations semblables, comment faire une théorie de l'expression, comment déterminer par des règles les mouvemens physionomiques, les gestes les plus convenables dans les différens rôles ?

Engel, auteur allemand, qui présente ces objections dans toute leur force, y répond d'une manière victorieuse :

« Un acteur, dit-il, ne peut être gêné ou embarrassé dans l'exécution, par le souvenir des règles et la régularité de la méthode, que pendant son apprentissage ; que lorsque ces règles, cette méthode ne lui sont pas encore familières : cette marche savante et calculée devient facile par la suite, et ce que l'on regardait d'abord comme une contrainte pénible et comme un froid calcul, devient par l'habitude le sentiment éclairé de l'artiste, la cause facile et prompte des déterminations et des mouvemens d'une nature imitée avec choix. *C'est alors qu'à force d'art on paraît n'en point avoir.*

» Ce que l'acteur doit exprimer par sa physionomie, ses mouvemens et ses attitudes, n'est pas d'ailleurs infini, comme on l'a objecté. Les passions et les idées *mixtes* forment le plus grand nombre de nos modifications intérieures ; et si l'on peut déterminer, par l'ana-

lise, l'expression des modifications les plus simples, il sera facile de distinguer ensuite celles qui sont mixtes, et même d'assujétir à certaines règles la réunion et les combinaisons des gestes et des mouvemens physionomiques les plus composés.

» Quant à la variété de l'expression chez les différens peuples, elle n'offre pas autant d'oppositions et de controverses que l'on serait d'abord tenté de le croire; par exemple : quoique la manière de saluer soit très-différente en Europe, où l'on se découvre la tête, et en Asie, où on la tient couverte; quoique les autres marques de déférence, de vénération, de pudeur, de honte ou de modestie, diffèrent également sous plusieurs rapports, cependant on retrouve, au milieu de toutes les variétés de ces usages, le trait essentiel et le plus naturel, le raccourcissement du corps, la diminution plus ou moins affectée de son être, indiquée diversement depuis la simple inclination de la main vers la terre, jusqu'à l'humiliation profonde et l'abnégation de l'homme qui se prosterne.

» Il en est de même de l'expression de l'orgueil chez tous les peuples, et il n'y a sans doute aucune nation chez laquelle cet état moral ne porte à se redresser, à s'agrandir et

à rendre son aspect plus imposant et plus terrible. Il reste également un trait essentiel et général dans les expressions variées des sentimens affectueux et bienveillans, la tendance à s'unir, à se rapprocher, depuis le léger mouvement fait en avant dans le salut, le contact, le serrement de la main, jusqu'à l'embrassement de l'amitié, les caresses enivrantes et les étreintes passionnées de l'amour.

» C'est à de semblables traits essentiels, naturels et généraux, que l'on peut s'attacher, sans crainte de se tromper, dans l'imitation des physionomies. »

La grandeur d'une idée vient de la grandeur physique de l'objet, dont cette idée est la représentation; l'expression se proportionne naturellement aux idées qu'elle exprime, ainsi il faut meubler sa mémoire d'objets *grands physiquement*.

S'il faut que les passions se peignent avec vivacité sur le visage du comédien, il ne faut pas qu'elles le défigurent; il ne doit pas représenter la colère avec des convulsions, et l'affliction hideuse, au lieu de la rendre intéressante.

Il faut en général mieux exprimer le sens que les paroles, et les sentimens avec lesquels nous considérons les objets qui occupent notre

pensée, plutôt que ces objets mêmes; cependant, dans le comique et le burlesque, le jeu pittoresque peut être quelquefois permis.

C'est dans le mouvement qui existe sans cesse dans tous les êtres, et qui est le caractère le plus noble des ouvrages de la nature, que l'artiste de génie doit puiser les beautés de l'expression.

Il est à remarquer que la seule force de la représentation d'un objet peut en produire l'imitation dans le corps de celui dont l'esprit en est fortement occupé; on peut faire cette observation dans un parterre où il y a toujours quelques spectateurs qui, bien attentifs, suivent les mouvemens et les expressions physionomiques des acteurs. Nous disons dans un parterre, plutôt que dans la salle, en général, parce que c'est ordinairement là où se placent les personnes qui viennent au théâtre pour jouir du spectacle. L'observateur peut donc être, en même temps, deux fois à la comédie.

Cette remarque sur ce que le geste étranger a de *communicatif*, est très-importante pour le comédien, parce qu'il en peut tirer un grand avantage pour rendre sur la scène son jeu muet plus animé. Une des conditions sous lesquelles il peut se permettre l'imitation des gestes du personnage avec lequel il est en scène, est celle-

ci : *l'attention qu'il lui prête*, ou mieux encore celle qu'il donne à sa réplique, et qui doit être pour lui du plus grand intérêt; aucun sentiment personnel et contraire à la situation, ainsi qu'à l'imitation, ne doit croiser cette attention; car lorsqu'il faut qu'il commence à se fâcher au moment où son interlocuteur sourit, il ne peut sans doute pas imiter ce sourire.

EXPRESSION, IMITATION DES AFFECTIONS PHYSIQUES OU CORPORELLES.

Les expressions de ce genre sont celles que le comédien emploie pour imiter différens états physiques, tels que l'*ivresse*, l'*éternuement*, le *sommeil*, l'*oppression*, la *douleur*, l'*angoisse* et la *mort*.

Il n'y a que deux conseils à donner à cet égard à l'acteur : d'abord d'observer la nature même dans ses effets; et de ne jamais oublier qu'il ne doit pas blesser les convenances par une imitation trop servile, en représentant une nature animale et corporelle dont il faut toujours adoucir et ennoblir le caractère.

Il y a cependant quelques états physiques dont l'imitation soignée et fidelle dans ses moindres détails, plait beaucoup au spectateur; telle est particulièrement l'ivresse.

EXPRESSION PARTICULIÈRE DES PARTIES DU VISAGE ET DE LA FACE.

Œil, Sourcil, Front, Bouche, Nez, Joues, Cheveux, Visage, Face.

Un des moyens de se former l'expression de la figure, est de répéter ses rôles en ne faisant aucun geste; alors l'expression se manifeste involontairement par la force du sentiment qui détermine le jeu des muscles et des traits.

En physiologie, les mots *face* et *visage* ne doivent pas être regardés comme synonymes.

La *face* est cette grande division de la tête placée au-dessous et au-devant du crâne dans l'homme, et qu'occupent les sens de la vue, de l'ouïe, du goût et de l'odorat; une partie des organes de la mastication et ceux qui servent à l'expression de la physionomie; l'implantation des cheveux, le bord inférieur et l'angle de la mâchoire marquent les limites de la face, dont la figure se rapproche de la forme élégante d'un ovale insensiblement comprimé et restreint à son extrémité inférieure.

Le *visage* ne se dit que de la face considérée relativement à l'exercice du sens de la vue et au langage physionomique.

La partie de la face où paraît principalement le visage, s'étend de la lèvre supérieure au sommet du front.

Suivant l'étymologie, le mot visage, dérivé du latin barbare *visagium*, signifie ce qui exerce la vue; parce qu'en effet la fonction de l'œil, considéré comme organe de vision et d'expression, est ce qui frappe le plus dans la partie de la face qui constitue essentiellement le visage.

La parole du visage consiste dans les muscles dont il est fourni, et dans le sang qui l'anime.

Lorsque le cœur est abattu, toutes les parties du visage doivent l'être.

Œil.

L'œil sait toujours du cœur les premières nouvelles.

Il faut généralement ménager les regards, et ne point les prodiguer à chaque parole.

Les yeux perdent leur expression par un mouvement continuel.

Les regards fixés de côté font beaucoup d'effet, surtout lorsque dans ce moment on ne fait aucun geste.

Le plus grand acteur ne serait rien sans le langage des yeux; tout languit dès que les regards ne sont point animés: l'œil est l'âme du discours.

Écoutez un grand acteur sans le regarder, il ne vous fera qu'une légère impression; retournez-vous, sa pantomime vous effraye.

Le tonnerre de la parole d'un orateur ne produit qu'un bruit inutile, s'il n'est accompagné de l'éclair de ses regards, et la compassion est plus l'ouvrage des larmes que l'on voit couler, que du récit de l'infortuné qui les cause.

Il faut en règle générale regarder toujours celui à qui l'on parle, cela donne de la vérité au dialogue.

Il n'existe aucune passion qui ne soit indiquée par un mouvement particulier des yeux.

Pour agrandir l'œil, baissez la tête.

Un coup-d'œil lancé à propos dit plus vite et mieux qu'un long discours ; quand les yeux sont abusés, les oreilles le sont aussi plus aisément.

Si l'acteur est profond dans son art, il fera que l'expression des yeux précède celle de la parole d'un instant ; il préviendra alors si bien le spectateur de ce qu'il va lui dire, qu'il le fera entrer tout d'un coup dans ses dispositions, qui, par la suite du discours, lui feront recevoir plus aisément les impressions que l'on demande.

Ordinairement, tant que l'acteur ne dit que des choses indifférentes ou de peu d'importance, il doit laisser ses yeux presqu'à demi fermés, et sans expression marquée ; alors ils

produisent plus d'effet dans les momens importans. Voyez Talma.

On peut avoir l'œil doux, vif, perçant, brillant, riant, humide, tendre, amoureux, languissant, indifférent, favorable, jaloux, sévère, pénétrant, assuré, fixe, menaçant, fier, rude, compatissant, hagard, battu, effaré, farouche, terrible, affreux, colère, envieux, mort; enfin l'œil peut représenter toutes les passions qui agitent le cœur de l'homme.

Sourcil.

Lebrun est d'un sentiment contraire à l'opinion générale qui attribue le plus d'éloquence à l'œil. Suivant ce peintre, ce sont les sourcils qui expriment le mieux les passions.

Mlle Clairon adoucissait ou noircissait ses sourcils, d'après le caractère que le rôle exigeait, avec des poudres de différentes couleurs.

L'âme a deux appétits dans la partie sensitive, et de ces deux appétits naissent toutes les passions.

Il y a aussi deux mouvemens dans les sourcils qui expriment tous les mouvemens des passions.

Celui qui s'élève vers le cerveau exprime les

passions les plus farouches et les plus cruelles.

Quand le sourcil s'élève par son milieu, cette élévation exprime des mouvemens agréables ; dans ce cas, la bouche s'élève par les côtés, et dans la tristesse elle s'élève par le milieu.

Lorsque le sourcil s'abaisse par le milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle ; alors la bouche s'abaisse par les côtés.

Front.

Le haut du visage doit jouer sans cesse; la bouche et le menton ne doivent ordinairement se mouvoir que pour articuler, excepté dans les affections bien vives ; autrement l'on fait des grimaces.

Le mouvement du front aide beaucoup celui des yeux.

Le jeu des muscles du front produit un grand effet. Voyez *Anatomie*.

Cheveux.

L'arrangement des cheveux de Lekain, sous une apparente négligence, prêtait aux contours de son front plus ou moins de justesse,

plus ou moins de majesté, selon la convenance de ses rôles.

Mademoiselle Clairon, suivant le caractère que le rôle exigeait, changeait la couleur de ses cheveux, ainsi que celle de ses sourcils.

La manière de poser les cheveux, de les distribuer, pour ainsi dire, sur le front, influe beaucoup sur la physionomie de l'acteur. Nous voyons au Théâtre-Français Talma parfait dans l'art de se coiffer, en jouant les rôles les plus opposés.

Bouche.—Lèvres.

La bouche est la partie de tout le visage qui marque le plus particulièrement les mouvemens du cœur.

Elle est le siége principal de la dissimulation.

L'articulation nette dépend du travail des différentes parties de la bouche, surtout dans la prononciation des consonnes.

La voix, quelque belle qu'elle soit, ne séduira jamais en sortant d'une bouche lente et paresseuse.

En général une bouche enfoncée ne peut ja-

mais rendre avec éloquence les caractères de la douleur.

La manière de contracter ou de dilater les lèvres, influe beaucoup sur l'expression de la physionomie.

Dans beaucoup de circonstances, la lèvre supérieure avancée produit de l'effet. Lekain en faisait un très-grand avec le *tremblement* de ses lèvres.

Les muscles de la lèvre inférieure, surtout les muscles triangulaires, produisent le plus grand effet dans les passions oppressives et contractées.

Pour parler purement, les sons doivent sortir de la voûte du palais, et le travail des lèvres doit les modifier, les épurer et les perfectionner.

La plus belle partie du talent de mademoiselle Mars est sa prononciation nette et perlée; elle la doit naturellement à la conformation de sa bouche en général, et surtout à celle de ses lèvres, en particulier, qui sont extrêmement mobiles et déliées.

A force d'étude et de travail, on pourrait acquérir jusqu'à un certain point ces qualités si précieuses dans l'art du comédien, celles d'une articulation parfaite.

Si l'on en croit les bustes antiques de Démosthènes, il avait la lèvre inférieure très-renfoncée sous la supérieure; cette construction des lèvres est anti-oratoire : quel travail n'a-t-il donc pas dû faire pour corriger les défauts provenant de ce vice de construction! et quel exemple n'a-t-il pas donné à la postérité!

Du Nez.

Dugazon prétendait qu'il y avait quarante manières de remuer le nez.

Les acteurs chargés des premiers emplois dans le haut comique, finissent par acquérir une mobilité remarquable dans l'appareil musculaire des ailes du nez et de la lèvre supérieure : tel était surtout Fleury, dont cet appareil avait une mobilité et une action qu'on ne retrouvait pas dans les autres parties de son visage; ce qui le rendait si supérieur dans l'expression des caractères d'hommes à bonnes fortunes, de roués, de séducteurs, et surtout dans l'ironie et le persiflage.

Il est à supposer qu'il devait en partie cette mobilité à la nature; car il l'apportait partout, et il nous semble qu'on n'aurait dû l'apercevoir qu'au théâtre.

Des Joues.

Là partie des joues qui est positivement sous les yeux, contribue en s'élevant et en s'abaissant à l'expression ; mais il faut être modéré dans le mouvement de cette partie qui devient aisément forcée.

EXPRESSION PARTICULIÈRE DES PARTIES DU CORPS.

Tête, col, bras, mains, doigts, pieds.

Chaque partie du corps a son expression particulière : de là dans l'ensemble, cette expression étonnante lorsque l'acteur est bien pénétré ; et c'est de la réunion de toutes ces expressions particulières que naît cet ensemble parfait, le comble de l'illusion théâtrale.

Tête.

La tête et ses mouvemens peuvent produire de très-grands effets sans le secours du bras.

La tête trop relevée marque arrogance ; trop baissée ou négligemment penchée, c'est ou langueur, ou timidité, ou dévotion affectée.

La modestie la met dans sa vraie situation.

Changez la position du corps, vous changez la tête.

On peut soumettre à des règles le mouvement de la tête.

A l'exception des actions de refus et de dédain, la tête doit être toujours tournée du côté du geste : rien de si gauche que toutes ces actrices qui, pour paraître ingénues, penchent la tête à droite ou à gauche en parlant ; la vertu, la vraie pudeur laisse tomber la tête perpendiculairement, autrement c'est de l'affectation.

Col.

Le col indique à proprement parler, non les facultés intellectuelles de l'homme, mais sa manière de porter la tête et d'envisager les événemens de la vie.

Ici l'on voit une attitude noble, libre et fière ; là cette résignation d'une victime sans énergie et prête à se laisser immoler.

Bras.

On ne parvient à la grâce des bras qu'avec beaucoup d'études, et quelque bonnes que puissent être nos dispositions naturelles, le point de perfection dépend de l'art.

Il faut toujours faire sentir dans les bras les plis du coude et du poignet.

Point de noblesse dans les bras croisés quand ils sont bas.

Mains, doigts, poings, poignets.

Le jeu des mains est modifié de la même manière que la démarche dans les différentes passions de l'âme.

Du moment qu'une difficulté ou qu'un obstacle se présente, le jeu des mains s'arrête entièrement.

Tout l'extérieur aide à la parole; la main quelquefois y supplée.

La main et les doigts sont très-utiles à l'orateur, pour dépeindre et caractériser certains faits.

Le célèbre *Fabius* disait que sans le geste des mains, l'action est faible et sans âme. Toutes les autres parties du corps aident l'orateur, mais les mains paraissent avoir un second langage.

La mobilité de la main est très-expressive : c'est de toutes les parties de notre corps la plus riche en articulations et la plus agissante ; cette mobilité était remarquée chez Brizard.

Plus de vingt jointures et emboîtures con-

courent à la multiplicité de ses mouvemens et les entretiennent.

Dans le geste ordinaire, les doigts ne doivent point être trop écartés.

Les doigts ouverts annoncent l'étonnement, l'admiration, la surprise; il faut y joindre aussi l'élévation de la poitrine, qui se dilate pour recevoir l'idée qui la frappe.

Chez beaucoup d'acteurs, un défaut, c'est de donner au pouce une forme triangulaire, ce qui est disgracieux et détruit l'expression qui pourrait être produite du reste par le mouvement de la main.

On doit éviter, autant qu'il est possible, d'avoir le poing entièrement fermé, et surtout de le présenter directement à l'acteur auquel on parle, dans les instans même de la plus grande fureur; ce geste par lui-même est ignoble; devant une femme il est impoli, et vis-à-vis d'un homme il est insultant.

Il ne faut point agiter le poignet, même dans les plus grands mouvemens; ces saccades détruisent la noblesse et la grâce.

Mademoiselle Clairon, en parlant, tenait son poignet un peu hors du bras; cette tenue caractérise bien l'énergie.

Montaigne dit qu'avec la main nous requérons, promettons, appelons, congédions,

menaçons, prions, supplions, nions, refusons interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergognons, doutons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, témoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, méprisons, défions, despitons, flattons, applaudissons, bénissons, humilions, mocquons, réconcilions, recommandons, exaltons, réjouissons, complaignons, attristons, desconfortons, désespérons, estonnons, escrions, taisons, assurons, prennons, administrons, grattons, égratignons, racommodons, constraignons.

Pieds.

La pose des pieds entre certainement dans l'action au théâtre; et si l'acteur tragique ne doit cependant pas se poser comme un danseur, il ne doit pas non plus, en outrant l'expression des statues antiques, placer ses pieds en dedans; car, nous l'avons déjà dit, en voulant outrer l'expression, on devient ridicule.

SUR L'EXPRESSION EN GÉNÉRAL.

Une remarque désespérante est celle que le comédien n'apporte ordinairement au théâtre que le tiers ou la moitié de l'expression qu'il met à son rôle dans son cabinet. Quels en sont les motifs?

Sera-ce la lumière, le changement de lieu, la grandeur de la salle, la réplique qu'il entend et qui n'est plus celle qu'il s'était donnée mentalement chez lui, la non habitude du terrain, l'embarras du costume? Toutes ces causes peuvent y concourir; mais la plus grande, sans doute, vient de la réplique que l'acteur n'entend point comme il voulait l'entendre, comme il se l'était donnée lui-même mentalement. Ces remarques font désirer qu'il y ait enfin une entente parfaite entre les comédiens, lorsqu'ils répètent leurs pièces, et qu'ils concourent tous de leur mieux à l'expression générale.

FARD.

Rouge, Blanc.

Dans la tragédie il faut mettre peu de rouge. En général, les actrices, dans tous les genres, en mettent beaucoup trop, et jusque sur les oreilles; cela dénature le caractère de la figure, mais plus encore dans l'acteur; ensuite elles le placent mal; il n'est pas ce qu'on appelle suffisamment *fondu*, et lorsqu'il faut rentrer en scène, pâle, le rouge se voit encore souvent à l'extrémité des joues.

C'est une étude importante que celle d'apprendre à poser le rouge suivant la physio-

nomie naturelle de l'acteur, et celle du personnage qu'il doit représenter.

Les acteurs, forcés par la situation de paraître pâles en scène, mettent aussi généralement trop de blanc, ce qui détruit entièrement l'illusion.

La terreur, la suffocation de la rage, les éclats de la colère, les cris du désespoir, peuvent-ils s'accorder avec un visage plâtré?

Il y a aujourd'hui un très-grand nombre d'espèces de rouge; mais pas une seule dans laquelle il n'entre quelque préparation de plomb, et surtout du *minium* ou du *vermillon*.

Le moindre des inconvéniens de ces drogues, est de crisper et de dessécher la peau, de la rendre dure et rude comme une brosse. On a beau les mêler avec des pommades pour les adoucir; si l'on en fait un fréquent usage, on s'expose à avoir des fluxions aux dents, à les gâter, à les perdre, à avoir l'haleine désagréable, et bientôt après des maladies graves, surtout de poitrine.

Le seul rouge qui ait le moins d'inconvéniens possibles, est une forte infusion de *santal rouge* et d'*orcanète* dans l'eau de roses.

Il faut enlever de suite, en sortant de scène, le rouge, d'abord avec de la *pommade de concombres*, se laver et s'éponger avec de

l'eau de *frai de grenouille*, du *petit-lait* clarifié, une légère décoction de *mouron*, de *guimauve*, ou de *grande joubarbe*.

Le fard blanc n'a pas moins d'inconvéniens que le rouge; il y entre toujours plus ou moins de *céruse*, ou de blanc d'Espagne, qui est une préparation de plomb ou de *magistère d'étain* ou *bismut*, connu sous le nom d'étain de glace; cette préparation mercurielle est plus dangereuse encore que le plomb, en ce qu'elle attaque plus facilement les glandes salivaires et les dents, puisqu'elle excite la salivation. Tous les ingrédiens qu'on y ajoute d'ailleurs, comme l'huile de *hen*, l'huile des quatre *semences froides*, le blanc de *corne de cerf*, l'*os de sèche*, ne peuvent que donner plus d'activité au mercure.

C'est surtout aux actrices, qui font un usage habituel du blanc, que s'adressent ces observations.

FEU.

Véhémence.

Ce que les comédiens appelent feu, est précisément l'opposé du temps : ce n'est qu'une vivacité excessive, une volubilité dans le discours, une

précipitation dans le geste, au-dessus de l'ordinaire; tout cela n'est point de la chaleur, mais cette manière de jouer est quelquefois nécessaire, et peut beaucoup émouvoir lorsqu'elle est à sa place.

On prend quelquefois pour du feu ce qui n'est qu'une pétulence ridicule.

Les acteurs novices veulent en général avoir trop de feu, et c'est ce qui les rend froids. Ils veulent donner de l'expression, et le manque d'usage leur fait prendre la véhémence et la *précipitation* pour de la chaleur.

Le feu supplée quelquefois à l'intelligence; il ressemble beaucoup à l'âme, mais il ne peut point l'égaler.

FIGURANS, COMPARSES.

Ilotes de l'empire dramatique.

« Les comparses sont des espèces de machines à face humaine, chez qui l'organisation intellectuelle paraît incomplète. Ces automates, qui obéissent à une impulsion donnée, ont le mouvement, mais pas tout-à-fait la vie. Ils ont des yeux pour ne voir que la clef qui les monte; des pieds pour trotter au pas accéléré ou se balancer lentement au pas ordinaire; et des bras pour mouvoir un bouclier de carton

et une lance de bois argenté. Le malheureux qui s'engage à servir dans les rangs de ces muets à ressorts, qui portent les faisceaux devant *Néron* ou le palanquin du *calife de Bagdad*, renonce à la manifestation de toute volonté. Si l'ordre du jour est de marcher, il marche; de combattre, il croise le fer; de mourir, il meurt; de vaincre, il remporte la victoire; mais tout cela, il doit le faire sans intention, sans enthousiasme, sans passion. Qu'il délivre le roi *Richard*, ou qu'il frappe un tyran détesté, l'action doit être la même; pour lui, il n'y a que des combats mesurés, des sentimens régularisés par le bâton du chef d'orchestre, des élans calculés par le régisseur. Le comparse reçoit, en retour de son obéissance passive et de son exactitude à l'appel militaire, de vingt à trente sous par soirée. Il n'a ni feux, ni congés, ni indispositions, ni représentation à bénéfice. » (*Dictionn. théâtral.*)

Brandes, acteur allemand, parle dans ses mémoires d'une troupe sous la direction de Senerling à Lubeck; voici une anecdote qui est arrivée pendant une de ses représentations, et dont un figurant fut la cause:

Un premier tragique, nouvellement engagé, devait signaler toute la force de son talent. Cet homme, d'une grandeur démesurée, était

fortement membré ; sa figure pleine d'expression, et ses poumons d'une force surprenante. Dans sa première représentation, il prouva parfaitement qu'il convenait à son rôle ; seulement il y fit un comique quiproquo qui faillit l'en faire sortir. Un Roi, dans de pareilles pièces, doit selon l'usage établi, avoir à sa suite au moins quatre soutiens de l'État, c'est-à-dire des généraux et des ministres ; mais Senerling n'avait dans sa troupe que trois sujets parlans qui pussent remplir ces rôles ; car le quatrième et le plus important s'était enfui le matin même pour échapper à ses créanciers. Il se vit donc obligé de le remplacer par un garçon de théâtre, boulanger de bonne tournure, qui venait d'arriver du Meklembourg, sa patrie. Le nouveau Roi, qui ne connaissait pas encore tous ses collègues de vue, s'avança sur la scène en monarque, suivi de ses quatre ministres, et aussitôt que la toile fut levée, il tint à peu près le discours suivant :

« Les dieux tout puissans, qui sur ce globe terrestre, gouvernent tout par leur sagesse éternelle, qui abaissent les grands, élèvent les petits, tirent les rois de la poussière, et les y précipitent de nouveau ; ces dieux justes qui ne laissent aucun forfait impuni, ont daigné en

ce moment jeter un regard favorable sur mon peuple et sur moi ; ils ont abattu nos féroces ennemis, qui portaient partout la terreur et la mort. Ils les ont, par notre valeur, anéantis en partie, et nous ont livré le reste comme nos esclaves. Rendons grâce à ces dieux puissans, pour les bienfaits dont ils nous ont comblés ; ils ont animé le courage de nos troupes, et ont couvert de gloire leur chef valeureux. Quant à vous, mon fidèle Zikusarnès, dit-il, en se tournant vers le garçon boulanger (celui d'entre les ministres qui avait la meilleure mine), nous rendons grâce à votre prudence et à votre courage héroïque, et nous vous remercions de cet éclatant triomphe, qui affermit notre couronne, et assure désormais le bonheur de nos sujets. Que la récompense soit proportionnée à vos éminens services ! (alors il se leva, et conduisit le garçon boulanger au pied du trône.) Je vous choisis donc pour partager mon empire avec moi, et vous donne, avec la main de la princesse, ma fille unique, la moitié de mes états. » Les ministres et toute la suite prêtèrent serment de fidélité au nouveau corégnant, et un bruyant *vivat* se fit entendre. Le garçon boulanger se laissa tout faire, et ne dit pas un seul mot. Lorsque la cérémonie fut

achevée, le roi reprit la parole en ces termes : « Eh bien, parlez donc, Zikusarnès; soyez vous-même le héraut de mes propres exploits; que l'univers entier vous admire avec moi! De quel moyen vous servîtes-vous pour vous assurer le succès? Comment êtes-vous parvenu à vaincre un ennemi si redoutable par sa ruse et par sa valeur? Parlez, nous languissons dans l'attente. » Le garçon boulanger était posé sur son trône dans le plus grand embarras.

« Parlez, continua le roi; ne vous laissez pas intimider par la majesté royale. Vous le savez, nous vous aimons et nous vous honorons; n'ayez donc aucune crainte, et satisfaites à notre curiosité. (Après une pause bien longue.) Comme je vois, mon cher Zikusarnès, que vous joignez la modestie au courage, cette modestie rehausse encore l'éclat des services que vous nous avez rendus; mais une description précise de cette bataille surprenante, et le rapport des événemens qui la précédèrent, sont, selon mon avis, nécessaires. Parlez donc, et cela aussi succinctement que possible. »

Le garçon boulanger, se voyant ainsi pressé, dit enfin dans son mauvais jargon : « Je ne saurions rien dire, je n'étais pas à la bataille. » Un murmure général, qui s'éleva dans l'assemblée, interrompit la représentation; enfin, un

autre ministre prit la parole, et expliqua au roi qu'on avait induit sa majesté en erreur par un faux rapport, et que ce n'était pas ce muet Zikusarnès, mais lui-même qui avait guidé ses braves légions ; alors il débita de cette sanglante bataille un long galimathias aussi ampoulé que celui qui précède.

FINESSE.

Qualité de ce qui est fin, délié, délicat, rusé.

Quand un acteur met à peu près dans son action et dans sa récitation toute la vérité convenable; quand il ne laisse apercevoir nulle part le travail ni l'effort, les spectateurs ordinaires n'en demandent pas davantage, parce qu'ils n'imaginent rien au delà. Il n'en est pas de même de ceux d'une classe plus éclairée. A leur tribunal, il y a entre le jeu qui n'est que naturel et vrai, et celui qui de plus est ingénieux et fin, la même différence qu'entre le livre d'un homme qui n'a que du savoir et du bon sens, et le livre d'un homme de génie. Ils veulent non-seulement que le comédien soit copiste fidèle, mais encore qu'il soit créateur. C'est dans ce dernier point que consistent les finesses de son art.

Ce qui manque dans le dialogue d'une

pièce, se retrouve dans le jeu des acteurs supérieurs. Ceux-ci se distinguent surtout par le talent de peindre des sentimens qui ne sont point exprimés dans le discours, mais qui conviennent au caractère et à la situation du personnage.

Le comédien habile ne croit pas que les finesses de son art se bornent au talent de prêter des ornemens aux ouvrages dramatiques. Il tâche encore d'en sauver les défauts.

Quand on ne peut mettre de finesse sans nuire à la vériré, il est essentiel de préférer le jeu vrai au jeu fin.

Il ne faut pas non plus employer une finesse qui suppose dans le personnage une entière liberté de raison, lorsque le trouble qui l'agite ne lui permet pas d'avoir une certaine attention à ce qu'il fait et à ce qu'il dit.

Entre les finesses, les unes, pour être senties, n'ont besoin que d'être écoutées; d'autres ont besoin d'être vues, et même quelquefois ne sont destinées qu'à l'amusement des yeux. Ces dernières rentrent dans ce qu'on appelle jeux de théâtre.

Finesse dans la manière de dire, finesse dans la pantomime, sont deux grands ressorts du comédien.

FUREUR.

Excès de colère ou de rage; violente agitation; passion démesurée.

Il est des situations, rares à la vérité, mais frappantes, pour lesquelles on ne saurait presque donner de règles, parce que le bien et le mal jouer dépendent de si peu de chose, qu'il est plus aisé de le sentir que d'en rendre compte. C'est lorsque le personnage se trouve transporté hors de la nature et au-dessus de l'humanité; telles sont les scènes de fureurs.

L'acteur, dans ces momens, ne doit garder aucune mesure ni observer aucune place sur la scène.

Il ne faut cependant pas pousser l'expression des fureurs trop loin. *Montfleury* s'est tué en agissant ainsi dans les fureurs d'Oreste, d'Andromaque.

Toutes les fureurs ont des caractères différens, et l'on doit, en les jouant, mettre toujours devant les yeux du spectateur le sentiment qui en est la source. On peut dire des acteurs qui outrent les fureurs, qu'ils jouent la *frénésie glacée.*

GÉNIE.

Inspiration, feu divin; inclination naturelle pour tout ce qui est grand, pour tout ce qui est profond.

Il n'appartient à personne de créer la trempe de son génie; il la reçoit d'en haut. Sans le génie, on ne peut être grand acteur. En effet, les leçons peuvent-elles faire apprécier les profondes et sublimes pensées de nos grands poètes? Un acteur sans génie peut-il bien représenter de grands hommes? peut-il concevoir leurs idées, les rendre avec l'énergie qui leur convient?

L'étude principale d'un acteur de génie, doit être la connaissance parfaite des hommes et celle des principes de son art.

GESTE.

Action du corps qui accompagne ordinairement la parole, et qui quelquefois doit la précéder.

Le geste est et sera toujours le langage de toutes les nations du monde.

Il faut en général faire peu de gestes; quand la parole suffit, le geste est inutile.

Il n'est pas naturel de toujours remuer les bras en parlant : il faut remuer les bras parce qu'on est animé; mais il ne faut pas *pour paraître animé* remuer les bras.

Le geste multiplié en petit est maigre; large et simple, c'est celui d'un sentiment vrai.

Point de gestes rétrécis ou cassés; quand on n'a plus de gestes à faire, il faut doucement et par degré laisser revenir les bras près du corps.

L'âme du bras est dans le coude. C'est dans le coude que le mouvement commence : pour hausser le bras, haussez le coude ; en élevant le coude, vous arrondissez le bras.

Observation essentielle : Le geste est le mouvement du bras, et non pas le mouvement de la main. Ce principe est bien simple, cependant c'est le plus fécond.

On a observé que les meilleurs acteurs n'avaient qu'une certaine quantité de mouvemens assez bornés qui reviennent sans cesse; est-ce leur faute ou celle de l'art?

Ce qui rend le geste pénible et gauche, c'est qu'on ne laisse pas tomber son bras à propos, ou qu'on le laisse tomber à tout propos. En cela consiste le lâche et le traînant du geste. Le moins qu'on peut laisser tomber le bras est le mieux.

Le geste est toujours dans la combinaison de la tête et du bras.

Il faudrait essayer, dans toutes les choses nobles et simples, et qui comportent peu de chaleur, un demi-geste lent et même rare; lorsqu'ensuite il faudrait dire quelques morceaux vivement, comme le moindre geste, quelque peu animé qu'il fût, paraîtrait frappant, les oppositions! l'économie!

Les mouvemens multipliés tourmentent l'attention du spectateur.

Le geste *affectif* peint les mouvemens de l'âme.

Indicatif, il exprime la pensée.

Imitatif, il s'emploie plus ordinairement dans le genre comique, surtout quand l'acteur contrefait la démarche de quelque personnage, ou bien ses tons.

Le comédien doit en général user de plus ou moins de gestes de toute espèce, selon le caractère de sa nation. En France, par exemple, il doit gesticuler beaucoup moins qu'en Italie.

Il importe d'être ferme sur ses pieds, qui sont comme la base du corps, et de laquelle part toute l'assurance du geste. Les gestes deviennent plus faciles lorsque le corps est *incliné*; quand il est droit, si les bras sont longs, on risque de manquer de grâce.

Molé avait beaucoup de petits gestes; mais quelle aisance! quelle liberté! quelle grâce! On disait de lui qu'il avait des fusées dans les bras.

Sénèque s'étonne avec raison, de voir les gestes de l'acteur consommé dans l'art théâtral, *suivre* (c'est plutôt *accompagner* qu'il faut dire) exactement la parole, sans la devancer ni être jamais en retard avec elle, quelle que fût la volubilité de la langue qui l'exprimât.

Avant de rendre par la parole un sentiment, faites-en le geste; c'est presque toujours la meilleure méthode, et c'est ainsi que *Baron* en usait souvent.

Il peut y avoir de la monotonie dans le geste, comme il y en a dans la voix. Chaque passion a son mouvement; c'est ce mouvement qu'il faut savoir saisir. Il faut réserver les grands gestes pour les grands momens.

C'est le besoin qui fait faire usage du geste; il faut donc que le geste indique quel est ce besoin.

Lessing, auteur allemand, s'exprime ainsi:

« A mon avis, lorsque le comédien aura appris à imiter fidèlement tous les signes, toutes les modifications du corps, qui, d'après l'expérience, ont une certaine signification, alors

son âme, déterminée par l'impression des sens, se mettra d'elle-même dans une situation analogue aux mouvemens, à l'attitude du corps, ainsi qu'à l'accent de la voix. Le talent d'acquérir cette imitation adroite par un certain procédé mécanique, fondé cependant sur des règles invariables (dont on conteste généralement l'existence), est la véritable et seule méthode d'étudier l'art du comédien. »

Quintilien interdit sévèrement à l'orateur tous les gestes avec lesquels on imite les objets indiqués dans le discours, et il ajoute que les bons acteurs de son temps se conformaient à cette règle. Il veut que l'on s'occupe moins, dans l'expression, des objets extérieurs que des sentimens qui s'y rapportent, et dont les caractères sont la partie vraiment intéressante du jeu dramatique ou oratoire.

A l'égard des gestes, il faut faire cette double question : Qu'est-ce qui est en même temps le plus noble et le plus vrai ? Eh bien! parcourez toutes les règles particulières qu'on a données concernant l'action de l'orateur et celle du comédien, et vous trouverez, au grand désavantage de l'art, qu'on s'en est beaucoup trop tenu à la première de ces questions.

Aussi la plupart des règles conservées par

la tradition, sur la déclamation théâtrale, n'ont d'autre objet que la dignité, la beauté, et la noblesse du jeu. De là vient qu'on remarque cette froide élégance, sans âme et sans expression dans le jeu de la plupart des acteurs, de même que les gestes compassés, précieux et manequinés de quelques autres.

Rien de plus significatif que les gestes qui accompagnent l'attitude et la démarche; observez dans le monde l'harmonie étonnante qui existe entre la démarche, la voix et le geste, harmonie qui ne se dément jamais.

Lucien remarque qu'un geste discordant était jugé une faute capitale, et que le proverbe grec, *faire un solécisme de la main*, venait originairement de là.

Tertullien, un des pères de la primitive Église, dit que « les gestes et la déclamation » enchanteresse des anciens acteurs, avaient » tous les charmes que le serpent, qui tenta » la première femme, employa pour la sé- » duire. »

PRINCIPE GÉNÉRAL : *Il faut sentir ses mouvemens et les juger sans les voir.*

Si l'on fait agir la main et l'avant-bras les premiers, le geste est gauche.

Si le bras s'étend trop vite et avec trop de force, le geste est dur.

Mais lorsqu'on gesticule de la moitié du bras et que les coudes demeurent attachés au corps, c'est le comble de la mauvaise grâce.

On est plus souvent occupé à mettre de la grâce, de la souplesse dans le geste, que de l'employer à propos.

Plus on gesticule, moins l'action est noble, car on devrait toujours laisser échapper le geste comme malgré soi; le spectateur doit croire qu'on ne cède qu'à l'impulsion, aux mouvemens naturels.

Baron avait le *geste du rôle qu'il jouait.*

Les sages et les héros gesticulent très-peu, parce qu'ils doivent avoir le talent de contenir leurs passions; on lit dans leurs yeux, et surtout on aperçoit aux mouvemens de leurs sourcils les affections qui les agitent.

En principe général, quand on écoute, il ne faut faire aucun geste, à moins que l'auteur ou la situation ne l'indique positivement. Quelquefois le discours de l'interlocuteur indique aussi qu'on doit faire un geste.

Il faut souvent écouter et gesticuler des yeux.

Ordinairement, faire un geste pendant qu'on nous parle est une malhonnêteté; c'est couper la parole à celui qui parle; cela ôte de l'intérêt à ce qu'il dit. Dans les cas d'exception, ces

gestes, loin de diminuer l'intérêt du discours de l'interlocuteur, y ajoutent en donnant une action plus forte à son langage, surtout dans les gestes de surprise, d'étonnement, de colère.

Tout se lie dans l'éloquence comme dans le vaste système de la nature. Un geste faux dégradera une pensée sublime, comme un beau geste embellira une pensée ordinaire.

Il y a dans les gestes, ainsi que dans la langue parlée, un grand nombre de figures et surtout de métaphores, soit qu'on cherche à peindre ou à exprimer. L'imitation se fait par des ressemblances fines et transcendantes.

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES SUR LE GESTE.

Ne pourrait-on pas éviter de faire toujours les mêmes gestes dans le courant d'un rôle, en parlant d'objets différens, et à la fin de toutes les tirades dans des situations tout-à-fait opposées?

Quand les chanteurs ne lèveront-ils ou ne baisseront-ils plus les mains, suivant les sons hauts ou bas qu'ils font entendre?

« Le majestueux mouvement des bras par lequel Kemble, acteur anglais, avec la grâce et la variété d'un jeu noble et naturel, imite

l'agitation des branches d'un chène auxquelles un vent léger prête un mouvement majestueux, est entièrement inconnu sur les théâtres de France, ou le proverbe poétique :

Chassez le naturel il revient au galop,

n'a certainement pas reçu son application, Dans la tragédie, les bras des acteurs ne semblent animés que depuis le coude jusqu'aux doigts, et leur geste le plus fréquent est de baisser la paume de la main, et d'allonger l'index; la nature n'y montre pas de ses élans, de ses écarts, de ses caprices; une seule de ses irrégularités, de ses grâces, ou même de ses inconvenances pardonnables, suite d'un jeu plein de chaleur et de vérité, Tout semble conventionnel et imité.

» Après avoir vu représenter une tragédie française, je ne trouve nullement ridicule que quelqu'un qui sortait d'assister à un ballet où l'on avait mis en action le *Qu'il mourût* de Corneille, ait demandé à Noverre, de faire danser par sa troupe, les maximes de la Rochefoucault ».

Ces critiques de Lady Morgan, que nous avons déjà citée plusieurs fois, sont un peu partiales, et par conséquent outrées. Cette

dame préfère le jeu des acteurs de sa nation ; on ne peut lui en vouloir ; mais convenons, quoi qu'il en soit, que ses observations peuvent quelquefois être utiles aux comédiens français. Lady Morgan a voulu se donner et s'est donné en effet un air original et piquant ; le style caustique et sardonique de son ouvrage sur la France le prouve : mais le comédien doit profiter de la vérité partout où elle se rencontre, et de quelque part qu'elle vienne ; car en fait de théâtre, la personne qu'on pourrait supposer le moins apte, peut donner de très-bons conseils.

A propos de l'éloquence du geste, nous allons citer le fait suivant : Un sourd-muet sans instruction, réduit aux simples notions qu'on acquiert par la vue, et aux seuls élémens primitifs du langage d'action, a fait preuve de grandeur d'âme, il y a un an, à la cour d'assises de Paris. Ce pauvre sourd-muet figurant sur le banc des accusés, garda religieusement le silence sur un *parlant* avec lequel il buvait dans le cabaret où un vol fut commis.

L'exhortation que lui fit M. Paulmier, instituteur des sourds-muets, son interprète, sur l'invitation de M. le président, qui venait de prononcer sa mise en liberté, ne fut pas d'un moindre intérêt.

« Vous venez de courir un grand danger, » a dit l'instituteur, vous pouviez être con» damné à une peine infamante ! Pourquoi » fréquenter de mauvaises sociétés et les ca» barets? M. le président vous engage à ne » plus aller dans de semblables lieux, et sur» tout à mieux choisir vos amis. Apprenez » qu'il est des lois divines et humaines, qui » punissent les mauvaises actions comme elles » récompensent les bonnes. »

L'action de l'instituteur, tout à-la-fois pathétique et imposante, a fait la plus vive impression sur l'auditoire, et a laissé des traces profondes dans l'âme de ce malheureux qui était ému jusqu'aux larmes.

En sortant de la salle, de jeunes avocats disaient : Nous venons de voir une sorte de triomphe du geste sur la parole.

GLOIRE.

Amour d'une éclatante réputation.

On ne doit pas être surpris si nous parlons ici de la gloire; tous les artistes doivent l'envisager comme le but de leurs travaux; elle est la fin des beaux arts. Garrick et Lekain ont acquis des noms glorieux, et Talma est sans contredit un grand homme. Oui, si l'on songe

à toutes les qualités qu'il faut qu'un acteur sublime réunisse, aux profondes connaissances qu'il doit avoir, aux recherches extraordinaires qu'il a dû faire, aux sentimens héroïques qu'il a dû concevoir, enfin s'il a parfaitement représenté un héros : Talma est sans doute un grand homme.

Quiconque veut la gloire passionnément est sûr de l'obtenir, ou du moins en approcher de bien près. Mais il faut vouloir tous les jours et à toute heure :

Une volonté ferme enfante des miracles.

Un homme qui a été maréchal de France et grand général [1], employait tous les matins un quart d'heure à se dire : « *Je veux être maréchal de France et grand général.* »

Un grand homme de l'antiquité auquel on demandait comment il avait pu faire de si étonnantes choses en peu de temps, répondit : *C'est en cherchant toujours.*

Dans quelque art que ce soit, quiconque veut fermement s'y distinguer, le peut, parce qu'alors il emploie précisément tous les moyens les plus propres à parvenir à son but. Mais

[1] M. de Belle-Isle.

c'est surtout dans l'art du théâtre, dit mademoiselle Clairon, qu'il faut compter les minutes, si l'on veut s'y faire remarquer.

Rien n'élève l'âme et ne la dispose à la gloire comme les idées de force, de courage, de supériorité et de triomphe. Les grands capitaines sont au premier rang parmi les grands hommes, et les plus célèbres poëtes ont chanté les combats.

La vraie gloire est ennemie de l'indolence; elle veut des âmes ardentes, impétueuses; elle veut non-seulement des êtres passionnés, mais encore des êtres idolâtres.

Le désir de la gloire n'est point différent de cet instinct que toutes les créatures ont pour leur conservation. Il semble que nous augmentons notre être, lorsque nous pouvons le porter dans la mémoire des autres : c'est une nouvelle vie que nous acquérons et qui nous devient aussi précieuse que celle que nous avons reçue du ciel.

Mais comme tous les hommes ne sont pas également attachés à la vie, ils ne sont pas tous aussi également sensibles à la gloire. Cette noble passion est bien toujours gravée dans leur cœur; mais l'imagination et l'éducation la modifient de mille manières.

Cette différence, qui se trouve d'homme à

homme, se fait encore plus sentir de peuple à peuple.

On peut poser pour vérité que dans chaque état, le désir de la gloire croît avec la liberté des sujets et diminue avec elle. La gloire n'est jamais compagne de la servitude.

On se souviendra toujours que Voltaire, quelque temps avant de quitter Paris, y fit représenter *Rome sauvée* sur un théâtre qu'il avait élevé dans sa maison. Il jouait le rôle de Cicéron, qui certainement lui appartenait. Dans cette représentation mémorable, c'était un bien beau et bien intéressant spectacle que Voltaire représentant ce personnage, surtout lorsqu'il récitait ces vers :

Romains, j'aime la gloire, etc.

et comme l'ont dit ingénieusement les éditeurs de Kehl : « On ne savait si ce noble aveu venait d'échapper à l'âme de Cicéron ou à celle de Voltaire. »

GOUT.

Discernement; penchant, sentiment exquis des beautés et des défauts.

Le goût peut se corrompre; mais les sciences acquises restent intactes et marchent toujours

vers leur perfectionnement; l'imprimerie les empêche de rétrograder.

Dans notre manière d'être actuelle, notre âme goute trois sortes de plaisirs : il y en a qu'elle tire du fond de son existence même; d'autres qui résultent de son union avec le corps; d'autres enfin qui sont fondés sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, lui ont fait prendre.

Ce sont ces différens plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût, comme le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le je ne sais quoi, le noble, le grand, le sublime, le majestueux, etc. Par exemple, lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu'elle est bonne; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appelons belle.

Les sources du beau, du bon, de l'agréable, etc., sont donc dans nous-mêmes; et en chercher les raisons, c'est chercher les causes des plaisirs de notre âme.

L'abus du goût tue les arts; le génie seul les vivifie.

Il existe un mauvais goût, celui des demi-talens, le goût de ces artistes qui n'ont point

assez de génie pour sentir et connaître les beautés véritables de leur art; mais qui ont assez étudié pour arriver à quelques beautés, ou copier quelque grand acteur, et forment un mélange du bon, du beau, du manièré, de la fadeur et de l'emphatique. Ce mauvais goût existe dans tous les arts; au théâtre, dans la déclamation fastueuse, les gestes outrés, les costumes recherchés, les poses maniérées, etc.; en littérature : dans les pointes, les jeux de mots, l'emphatique, l'ampoulé, la sensibilité sentimentale, etc.; en peinture : dans les grâces molles, efféminées, les poses forcées, les passions hors nature, etc.; enfin ce mauvais goût dans les arts est l'assemblage de choses brillantes qui, prises à part, sont jolies et plaisent, mais qui, par leur emploi, ne servent qu'à remplacer les véritables beautés.

GRACE.

Agrément dans les personnes ou dans les choses; ce qui plait.

La grâce se forme et réside dans les attitudes et dans le maintien; elle se manifeste dans les actions et les mouvemens du corps : du naturel, de l'aisance, de la simplicité, une harmonie parfaite, un dégagement absolu de tout ce

qui est superflu ou gêné, voilà le caractère de la grâce.

Il n'y a point de grâce sans liberté, de beau langage sans assurance, et même sans quelque audace.

Il faut joindre la grâce à la force.

Il n'y a ni chaleur, ni grâce sans facilité, et l'acteur dont le rôle lui coûte ne jouera jamais bien.

Les mouvemens les plus simples sont ceux qui sont les plus susceptibles de grâce.

Examinez les enfans dont les mouvemens de l'âme sont si simples, les membres si dociles et si souples, il en résulte, une unité d'action et une franchise qui plaisent. La simplicité et la franchise des mouvemens de l'âme contribuent tellement à produire les grâces, que les passions indécises ou trop compliquées les font rarement naître. La naïveté, la curiosité ingénue, le désir de plaire, la joie spontanée, le regret, les plaintes, et les larmes mêmes qu'occasionne un objet chéri, sont susceptibles de grâce, parce que tous ces mouvemens sont *simples*.

La grâce est un don de la nature : aussi les actrices qui ne la possèdent point et qui cherchent à l'acquérir, sont-elles minaudières et

quelquefois même ridicules en voulant l'imiter.

C'est ici qu'il faut répéter qu'on ne doit point forcer la nature, quand il s'agit d'un don que tout le travail possible ne saurait faire acquérir.

GRATIS (des spectacles).

Représentations offertes au public sans rétribution.

Que les comédiens ne croient pas qu'il faille se négliger, parce qu'ils jouent devant ce qu'on appelle vulgairement le peuple; mais qui n'est cependant qu'une partie du peuple, et qui juge plus sainement qu'on ne pense. Ce n'est pas que nous voulions appliquer ici le proverbe *Vox populi, vox Dei;* puisque nous, nous entendons par le mot peuple toute la nation; il y a peu de distinction à faire.

On peut juger d'après les représentations *gratis* que dans tous ces spectacles, ce qu'il y a de bon et de vrai est apprécié, et souvent même bien apprécié. On y voit les sentimens généreux, les sentimens nobles, les sentimens nationaux saisis et applaudis avec transport; et les comédiens sont certainement à même de

prendre de bons avis de l'approbation ou de l'improbation de ces spectateurs cependant inaccoutumés à les voir et à les entendre. On a vu aussi cette partie du peuple applaudir et siffler avec discernement, et bien juger une pièce nouvelle. On peut même dire que c'est dans ces représentations qu'on doit chercher à connaître positivement l'esprit de la nation; elles sont plus importantes qu'on ne pense à étudier, pour ceux qui la gouvernent.

GRIMACES.

Contorsions du visage faites par affectation ou par habitude.

Il y a des acteurs, qui en voulant se rendre pathétiques, ne sont que grimaciers.

Il y a aussi des actrices qui en voulant jouer les ingénues, ne font que des grimaces.

L'expression des sensations, dit J.-J. Rousseau, est dans les grimaces, et l'expression des sentimens est dans les regards.

Ce jugement n'est peut-être pas positivement exact; mais il fait du moins sentir combien les acteurs doivent se garder d'une expression forcée; car lorsqu'ils veulent exprimer ce qu'ils ne sentent pas, ils ne font que des grimaces, et si l'on doit au théâtre tolérer les

grimaces, ce n'est absolument que dans le très-bas comique et dans les pièces bouffonnes des petits théâtres.

Voici au surplus la théorie abrégée de l'art de grimacer, ou de se contourner méthodiquement la figure. Nous la tenons d'un physiologiste du quinzième siècle.

Il existe dans cette art grotesque sept préceptes généraux :

1° *Grimace simple* : Mine riante et gracieuse, yeux arrondis, traits rapetissés.

2° *Double* : Mine moitié riante, et moitié affligée, ou même effrayée ; quelques cris par intervalles.

3° *Laborieuse* : Mine refrognée, nez enflé, joues tremblantes.

4° *Douloureuse* : Yeux gros et mouvans, joues gonflées ; lèvres agitées, des gémissemens.

5° *Bruyante* : Yeux fermés, bouche largement ouverte, langue saillante ; des cris, du rire et des pleurs.

6° *Silencieuse* : Yeux fixes, bouche faisant la moue, joues creuses, mine alongée.

7° *Compliquée* : Interminable, réunion de presque toutes les precédentes. Rire inextinguible, douleur que rien ne peut calmer, cris renaissans, développement de tous les moyens.

Cette dernière grimace ne s'emploie qu'à l'extrémité et qu'au moment où la *bourbonnaise* est réduite au trépas.

On pourrait en général reprocher aux acteurs lyriques l'affectation qu'ils mettent souvent dans leur chant; affectation qui parfois dégénère en grimaces. On pourrait aussi faire le même reproche aux artistes musiciens, sur le violon et sur la flûte lorsqu'ils exécutent; et des talens qu'on applaudit tous les jours n'en seraient certainement pas moins remarquables, s'ils ne donnaient lieu quelquefois à l'observation que nous venons de faire.

HABILLEMENT.

Vêtement, costume.

Pourquoi, dans la tragédie, les actrices posent-elles leur manteau sur l'épaule, où elles attachent ensuite un *pater* qui devient inutile, tandis que c'est lui seul qui devrait fixer le manteau? Il faut, comme la nature l'indique, que les tuniques, et surtout les manteaux soient posés en plein sur l'épaule et drapés près du col. Doit-on, quand on joue la tragédie, s'attacher aux atours? Et une prêtresse de Melpomène doit-elle ressembler à une nymphe de Terpsichore?

Les tragédiens doivent en général faire descendre leur tunique ou jusqu'au dessus du genou, ou bien tout à fait à la cheville du pied; et les ceintures qui serrent les tuniques ne doivent pas être placées comme des cordons de capucin au beau milieu du corps; mais bien un peu au-dessous du cœur. Des exceptions peuvent avoir lieu quelquefois à l'égard de ceux qui jouent les rôles de vieillards.

Malgré l'antipathie naturelle que l'on doit avoir pour les modes étrangères, on pourrait cependant engager nos actrices, et même beaucoup de nos dames françaises, à suivre en partie la forme des corsets anglais. Ils laissent, ou ils mettent du moins les choses à leur place, et n'en dénaturent point les formes naturelles; tandis qu'en France, en voulant, sous ce rapport, embellir la nature, on la détruit. En étudiant les statues antiques qui représentent la plus belle et la plus séduisante moitié du genre humain, les personnes intéressées se convaincraient de ce que nous venons de dire. Il faut observer encore à l'égard des corsets, que c'est une manie bien funeste que de les porter trop étroits; ils gênent les épaules et la poitrine; ils font souffrir l'actrice et le spectateur.

Les acteurs, dans les costumes de chevaliers, pèchent souvent par leur chaussure;

Leurs bottes sont montées quelquefois jusqu'au genou, ou descendent trop près de la cheville ; c'est ici le cas de dire qu'il faut adopter un juste milieu.

Dans la comédie, peu d'acteurs jouant les rôles de militaire, placent convenablement leur épée ; elle est ou trop basse, ou trop de côté. On peut leur reprocher aussi de se décorer presque tous de l'étoile de la Légion-d'Honneur, et surtout lorsque la pièce ne l'indique point. Certes lorsqu'on représente un soldat français on peut porter la croix : tous nos braves ont pu la mériter ; mais enfin tous ne l'ont pas obtenue.

HABITUDE.

Coutume, disposition acquise par des actes réitérés.

L'habitude, on l'a souvent dit, est une seconde nature ; une chose arrivée une fois a toujours de la tendance à se reproduire. Or, dans les répétitions, les acteurs devraient en agir comme s'ils jouaient en effet, et ne point aussi ajouter à leurs rôles quelques plaisanteries ; car le jour de la représentation, ils pourraient fort bien les laisser échapper, ou s'ils se les rappellent seulement, cela peut encore nuire à leur jeu.

On a vu plusieurs exemples fâcheux de mots répétés le jour de la représentation, et qui avaient été dits dans les répétitions.

HARMONIE IMITATIVE.

Accord de divers sons; accord parfait.

Quelquefois l'harmonie imite certains bruits, exprime certains mouvemens par la nature même des sons; c'est ce qu'on appelle harmonie imitative.

Exemples :

Pour qui sont ces serpens qui sifflent sur vos têtes?
Fait siffler ses serpens, s'excite à la vengeance.

L'effet de ces *s* est tel, qu'on croit entendre le sifflement des serpens.

L'essieu crie et se rompt.

L'imitation est frappante, surtout quand l'acteur articule bien.

Le moment où je parle est déjà loin de moi.

Ce vers, comme le temps, marche avec rapidité. Les syllabes sont brèves.

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenaient dans Paris le monarque indolent.

Ici les syllabes longues dominent, surtout par la place qu'elles occupent.

Le jeu, les gestes et la prononciation pitto-

resques, généralement proscrits au théâtre, surtout dans les pièces de haut genre, peuvent quelquefois être permis dans les exemples que nous venons de citer.

HIATUS.

Prononciation gênée par le choc de deux voyelles, dont l'une finit un mot, et l'autre en commence un, sans qu'il y ait élision.

La prose souffre les hiatus, pouvu qu'ils ne soient pas trop fréquens, ou trop rudes.

Ils contribuent même à donner au discours un certain air naturel; et nous voyons en effet que la conversation des honnêtes gens est pleine d'hiatus volontaires. Il y a des hiatus qui sont tellement autorisés par l'usage, que si l'on parlait autrement, cela serait d'un pédant ou d'un provincial. D'Olivet et tous les grammairiens, après lui, ont prétendu que la rencontre d'une nasale avant une voyelle fait un hiatus qu'il faut éviter. Ils avouent cependant que cet hiatus peut se souffrir, quand après la nasale il peut se faire un repos quelconque. Le fait est que les meilleurs poètes ne regardent point comme un hiatus la nasale rencontrée par une voyelle.

Ainsi, dans la comédie en prose il peut y avoir aussi beaucoup de cas où il ne faille pas faire sentir de semblables liaisons, et notamment, dans les rôles de paysans, de niais, etc.

ILLUSION THÉATRALE.

Concours des apparences qui peuvent servir à tromper le spectateur.

Le comble de l'art est de ne point paraître réciter les pensées d'un autre ; mais bien de dire les siennes ; il faut toujours avoir l'air de créer ce que l'on dit.

Le personnage seul nous plaît et nous étonne,
Tout le charme est détruit si l'on voit la personne.

Il faut que l'acteur ait ce foyer de sensibilité intérieure et profonde, dont les explosions font tout-à-coup évanouir jusqu'aux apparences du travail, et complètent l'illusion.

Le moyen de produire et d'entretenir l'illusion est de ressembler à ce qu'on imite, de *s'identifier* totalement avec le personnage qu'on veut représenter ; de faire des pensées de l'auteur les siennes propres, d'éprouver sur-le-champ et à volonté toutes les affections dont l'âme humaine est susceptible. Cependant dans les arts d'imitation, la seule vraisemblance

l'emporte quelquefois sur la vérité; et non-seulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en soit la trop exacte ressemblance.

La vérité réelle, si l'on peut s'exprimer ainsi, détruit l'illusion. Par exemple : un homme effectivement ivre, et dont la situation serait connue du public, ne plairait pas dans le rôle d'un homme ivre; mais l'*imitation* de cet état physique, soignée et fidèle dans tous ses détails, est une de celles qui plaît le plus au spectateur.

La nature à mille détails qui seraient vrais, qui rendraient même l'imitation plus vraisemblable, et qu'il faut pourtant éloigner, parce qu'ils manquent d'agrément ou d'intérêt, ou de décence, et que nous cherchons au théâtre dans l'imitation en général une nature *curieuse*, *exquise* et *intéressante*.

Le secret du génie n'est donc pas d'asservir, mais d'animer son imitation ; car plus l'illusion est vive et forte, plus elle agit sur l'âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté à la réflexion et de prise à la vérité. On ne va pas au théâtre pour s'affliger de bonne foi ; ce qui arriverait si on allait contempler la nature même ; mais on est bien aise de voir comment on s'y prendra pour imiter cette nature. En un

mot, nous y allons pour être trompés; mais non pas de manière à oublier l'imitation. Aurait-on du plaisir à voir *Zaïre*, si en sortant du théâtre on avait *effectivement* à déplorer la mort de trois personnes. Cette réflexion peut faire sentir jusqu'où s'établit la nuance de la vérité dans l'illusion théâtrale. (Voy. *Imitation* et *Vérité*.)

Des différentes circonstances, qui au théâtre nuisent à l'illusion ou la détruisent.

Quelques acteurs paraissent craindre que le public ne prenne pour leur sentiment personnel, celui qu'ils veulent imiter; chez les actrices qui remplissent les rôles d'ingénues on peut quelquefois faire cette remarque;

—Le temps que les acteurs mettent ordinairement au théâtre pour écrire une lettre ou un billet est toujours trop court, et souvent même on présente un morceau de papier tout blanc;

—Se pencher vers la rampe pour lire, ce qui conséquemment rappelle au spectateur qu'il est nuit dans des circonstances où il ne doit pas le croire;

—Les actrices qui, en se relevant d'un fauteuil où elles étaient assises, rajustent par un double mouvement des mains sur les hanches,

leur robe qui a été froissée et qui ne dessine plus aussi bien la taille;

— Les acteurs qui, après s'être mis à genoux, essuient leur vêtement en se relevant. Dans le drame surtout, cela n'est rien moins qu'héroïque;

— Les acteurs qui, en entrant en scène ou qui, après avoir retiré leur chapeau devant une femme, arrangent leurs cheveux. Cela ne peut être permis qu'à ceux qui représentent les fats et qui imitent les ridicules du monde; autrement c'est ce qu'on doit classer dans les petitesses théâtrales.

Des défauts d'illusion viennent encore de la part des poètes qui, dans certains passages, font dire aux acteurs : *Vous rougissez, vous pâlissez, vos cheveux se hérissent*, etc. Le contraire arrivant malgré tout le talent des acteurs, prouve au public que ce sont autant de mensonges.

A propos de l'illusion relative à la personne des acteurs, on sait que Louis XIV ne recevait pas de comédiens qu'ils n'eussent de la taille et une figure noble. On voit parmi les acteurs actuels en général trop peu d'hommes bien faits; ce qui ne dispose pas l'étranger à concevoir une idée avantageuse de notre goût pour le beau : quand il voit de petites statures repré-

senter ce qu'il y a de plus imposant et de plus fameux dans l'histoire des peuples, il prend une idée défavorable du physique de la nation, et la reporte malgré lui dans sa patrie.

La vanité des acteurs de petite taille et de petit physique, favorise la réception d'acteurs encore plus petits, parce que ceux-là s'imaginent, par ce moyen de comparaison, devoir paraître plus grands.

Alexandre, dira-t-on pour justifier le nain tragique, était petit et portait le col penché : nous l'aurions admiré de son vivant avec sa taille exiguë.... mais mort, nous exigeons qu'il prenne une stature, un front, un port et un geste qui répondent au conquérant dont le nom remplit l'Univers.

Quant à l'illusion relative aux décorations, on remarque qu'excepté à l'Opéra, leur symétrie est souvent choquante. Ce sont presque toujours une toile au fond et des coulisses rangées méthodiquement de chaque côté. On voit cependant quelques salons ou autres appartemens qui sont entièrement fermés. Dans ce cas, l'illusion est plus complète.

IMAGINATION.

Faculté de créer des idées, de trouver et rassembler des images.

Le cœur sent, l'esprit conçoit, l'imagination enfante. Une imagination forte et mobile est nécessaire au comédien ; c'est par elle qu'il se transporte dans les temps, les lieux les plus éloignés ; qu'il se revêt de tous les caractères ; qu'il se remplit de toutes les sensations dont le cœur humain est susceptible, et qu'il s'élève enfin jusqu'aux vertus les plus sublimes qui font les grands hommes.

Mais l'amour du merveilleux trompe quelquefois les sens ; l'imagination abusée tient souvent lieu du goût, du tact, de la vue et de l'ouïe. C'est pourquoi il est essentiel de se prémunir contre ses écarts, qui trop souvent font oublier les règles et les convenances.

L'imagination de Milton était extraordinaire ; elle était dans sa plus grande activité depuis le mois de septembre jusqu'à l'équinoxe du printemps ; et l'on assure que ses trois filles avaient coutume de chanter et de jouer de plusieurs instrumens pour exciter en lui cette inspiration presque divine dont il paraît souvent animé.

IMITATION.

Ressemblance ; suivre un exemple pour modèle.

Imitation, Contrefaçon. (*défaut.*)

C'est contrefaire que de chercher à ressembler à tel ou tel acteur, à prendre sa manière; mais c'est imiter la nature que de l'étudier dans tous les hommes.

La fureur d'imiter efface les caractères distinctifs dont chaque esprit était marqué.

Nous naissons tous originaux, et nous mourons tous copies; cependant la nature ne crée point deux âmes semblables, comme elle ne fait point deux visages qui se ressemblent absolument.

L'imitation est destructive du vrai talent. La nature veut que l'homme se serve des moyens qu'elle lui a donnés. On perd ce qu'on a de génie en voulant prendre celui d'un autre.

L'imitation servile est plus commune au théâtre que dans tous les autres arts; on est frappé des effets d'un grand talent; il a été applaudi dans tel ou tel endroit, on veut l'être aussi, on s'attache à recueillir ses intonations,

et l'on croit hériter de son talent même en saisissant ses inflexions et ses gestes.

Cette erreur est la perte de beaucoup de gens destinés à réussir par eux-mêmes, s'ils ne s'étaient astreints à cette imitation.

On voit que tout leur travail consiste à s'écouter, et qu'ils sont enchantés d'eux quand leur mémoire fidèle rend à leurs propres oreilles les sons qu'ils ont retenus. Mais l'acteur, en imitant, ne prend absolument que les défauts de l'imité. Il fait ce qu'on appelle en terme technique *sa charge*; il le contrefait, et contrefaire dans ce cas c'est rendre ridicule.

Votre premier maître est surtout votre cœur.
Soyez toujours vous-même aux yeux du spectateur;
Le désir d'imiter vous cache un précipice.

. . . .

Franchissez l'heureux terme où le prix vous attend.
Libre on perce la nue ; on *rampe* en imitant.
Il en est qui sans cesse, au balcon du théâtre,
Admirant un acteur dont on est idolâtre,
Copistes de son jeu, singes de ses défauts,
Gauches imitateurs des accens les plus faux,
Se sont fait une longue et puérile étude,
De ses gestes d'emprunt, de ses tons d'habitude;
Et qui, sans vérité, sans grâce, sans chaleur,
Sous le talent d'un autre ont étouffé le leur.

Tous les artistes en général devraient renoncer à imiter servilement et surtout sans choix les monumens de l'antiquité.

Imitation de la Nature.

Tel objet est choquant dans la réalité,
Qui plaît au spectateur s'il est bien imité.
. . . .
Il n'est point de serpent, point de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

L'homme ne saurait rien créer. C'est un droit, c'est un privilége que l'être des êtres s'est réservé à lui seul. Le pouvoir de l'homme se réduit à imiter; c'est là son étude, sa nature et son art. Depuis le moment de sa naissance, jusqu'à celui de sa mort, il n'agit que par imitation.

L'imitateur sans génie, copie servilement; il se traîne sur les traces de son maître; il ne sait point s'initier au sujet; il n'y met ni chaleur, ni intérêt; il se borne enfin à dessiner trait pour trait.

L'homme de génie imite aussi, mais non en écolier. Ses imitations ne sont pas un assemblage de pièces rapportées; il refond ses matériaux, et par une disposition adroite, il en forme un tout homogène; cette reproduction paraît si neuve, si différente d'une composition vulgaire, qu'elle passe pour originale, et qu'on la regarde comme une invention.

Le baron de Grimm, dans sa *Correspon-*

dance, tome 4, s'exprime ainsi sur l'imitation :

« La copie exacte de la vérité serait-elle sans attrait, et n'y aurait-il que l'adresse de mentir avec le plus de vérité possible, sans pourtant faire oublier qu'on ment, qui fît le charme de l'imitation? ou bien est-il de l'essence du copiste et de sa touche lourde et grossière de tout flétrir? et n'y a-t-il que l'imitateur qui, créant à l'exemple de la nature, sache conserver à chaque chose sa grâce et sa fraîcheur? L'un et l'autre pourraient bien être. D'un autre côté, la confidence du mensonge, établie entre l'artiste et son spectateur, donne aux ouvrages de l'art, cet attrait secret et piquant qui séduit et qui enchante; et ce n'est point la chose elle-même qu'on désire voir; mais l'imitation la plus vraie et la plus heureuse de cette chose, sans quoi il faudrait envoyer une belle statue de Vénus de l'atelier de Praxitèle à celui d'Apelles, pour lui donner des carnations et les vives couleurs de la déesse de la beauté; car enfin il n'est pas douteux qu'une statue coloriée ne soit pas plus près de la nature qu'un bloc de marbre blanc qui ne tient la vie que du génie du statuaire.

» On fait bien de représenter nos spectacles aux lumières, parce que le jour artificiel est déjà un commencement d'imitation.

» C'est un mensonge adroit, fin, délicat, que nous cherchons dans les ouvrages de l'art qui établissent entre nous et l'imitateur une communication secrète de sentimens et d'idées, et qui nous prouvent que l'artiste a senti le côté original, le côté précieux de la chose imitée.

» Ainsi, lorsque nous voyons des critiques judicieux faire un si grand cas de la vérité dans les imitations, il faut savoir attacher à ce terme sa juste valeur. Un homme ordinaire entre dans une taverne, et n'y voit qu'une troupe de paysans qui boivent; mais David Téniers aperçoit vingt traits originaux et plaisans qu'il sait faire valoir sur la toile.

» Pour réussir, la vérité de l'imitation ne suffit pas toujours. On peut être vrai et ennuyer; l'artiste habile cherchera encore à acquérir la science de ce qui plaît, et qui souvent n'est pas seulement indépendante de la vérité, mais absolument contraire et opposée à la vérité. Cette science est le fruit de l'étude profonde de notre nature; et c'est la vérité de l'imitation combinée avec l'expérience de ce qui plaît, qui fait, dans les arts, les succès durables. Ainsi nous avons vu, chez tous les peuples tant soit peu policés, des représentations tragiques, parce qu'il est dans la nature de l'homme d'ai-

mer à s'attendrir à l'image des malheurs de son espèce ; mais ces tragédies étaient toujours mêlées de scènes comiques et de bouffonneries, parce qu'il est aussi dans la nature de l'homme de ne vouloir pas s'affliger long-temps; la douleur réelle n'est durable que parce qu'elle est involontaire. Rien n'est plus contraire à la vérité de l'imitation, que ce mélange monstrueux de sérieux et de bouffonnerie[1]; et cependant il a toujours réussi chez toutes les nations; en France même où le goût s'est épuré d'après les raisonnemens les plus sévères, où la représentation tragique n'a voulu souffrir aucun alliage, il a cependant fallu jouer une farce après la tragédie de *Rodogune* ou d'*Andromaque*, afin d'affaiblir l'impression douloureuse que l'assemblée avait éprouvée, et de faire rire ceux qui venaient de frémir et de pleurer. »

En principe, ce n'est pas assez que l'émotion soit forte, il faut encore qu'elle soit agréable. Ce principe est reçu en poésie, en peinture,

[1] C'est le propre du mélodrame, où dans le moment le plus pathétique de l'action, le niais obligé fait pouffer de rire. Aussi sort-on peut-être moins affligé de la représentation d'un mélodrame, quoiqu'on ait été fortement ému, que de celle d'une tragédie, où l'âme a pu être continuellement oppressée.

en sculpture. On sait que la règle constante des anciens était de ne jamais permettre à la douleur d'altérer les traits de la beauté. Le gladiateur mourant, la Niobée, le Laocoon en sont des exemples. Ce n'est pas qu'une expression convulsive dans les traits du visage n'eût été bien plus effrayante, mais la peine qu'elle aurait faite n'eût pas été mêlée de plaisir. Les Grecs prenaient le même soin de donner, dans la tragédie, aux passions les plus violentes, soit dans l'action, soit dans le langage, tout le charme de l'expression; la force même avait son élégance.

Les spectacles les plus atroces ne sont choquans que quand, à force de vouloir approcher de la vérité, on fait oublier que c'est une représentation.

De même, il est désagréable au spectateur de voir au théâtre un rôle de vieux ou de vieille, représenté par un acteur effectivement âgé. On ne veut au théâtre que l'imitation de la nature, non la nature même.

Dans les décorations, qui contribuent essentiellement à la beauté d'un spectacle, essayez de substituer la réalité à la représentation, placez de véritables arbres au lieu de la toile, vous verrez le plaisir s'éclipser avec les apparences de l'illusion; il n'y a pas jus-

qu'aux ridicules chevaux de carton qu'on ne préfère à des chevaux vivans, parce que dans ces temples de l'art ce ne sont que des productions de l'art que l'on cherche, la difficulté *étonne;* d'après ce principe, il est aisé de décider jusqu'où il est permis aux artistes de porter leur hardiesse dans les copies de la nature, et quels spectacles on peut risquer sur les théâtres comme sur la toile : ce sont ceux où le spectateur sait que ce qui est exposé à ses yeux est un fruit de l'art, où il n'est pas en danger de s'abuser, et de confondre ce qui est une erreur de l'optique avec les réalités de la nature.

La règle est universelle pour tous les arts. Si le musicien qui saisit un accent de la douleur le faisait élancer de la bouche de l'acteur, sans préliminaire, sans qu'on en ait vu la cause, sans qu'on en ait deviné le moment, on serait révolté, on se boucherait les oreilles. La pitié, et une pitié douloureuse, prendrait alors la place de la joie, comme elle le fait dans les tristes et trop fréquens sacrifices offerts par la législation au maintien de l'ordre. Observez le peuple qui y court avec avidité; vous lui voyez l'extérieur de la curiosité satisfaite et du plaisir jusqu'au dernier moment, parce que jusque là c'est un spectacle qui l'é-

meut; mais à l'instant fatal il est accablé; tous les cœurs se déchirent et tous les yeux se mouillent, parce qu'on sent que ce n'est plus une représentation.

« S'il est vrai, continue Grimm, que plus on est près de la nature, plus on est sûr de plaire, il faut convenir que les Anglais, dans leurs pièces de théâtre, ont une grande supériorité sur nous.....

» Ce sont les *momens* de caractère et de passion qu'il faut avoir le talent de choisir, quelque classe d'hommes qu'on veuille faire parler; ces momens les rendent toujours intéressans, mais, faute de choix, on tombe dans l'insipidité et dans la monotonie. Voilà pourquoi les harengères de Vadé vous fatiguent et vous ennuient à la mort; elles parlent toutes le même langage; elles se ressemblent toutes; au lieu que de huit ou de dix filles publiques qu'il y a dans l'opéra anglais intitulé *les Gueux*, il n'y en a pas une qui n'ait son caractère, ses traits, ses intérêts, qui lui ôtent toute ressemblance avec ses camarades.

» Cet opéra des *Gueux*, de M. Gay, a eu un succès étonnant en Angleterre. Vous vous y trouvez dans la plus mauvaise compagnie du monde. Les personnages sont des voleurs, des fripons, des geoliers, des filles publiques, etc.

Malgré tout cela on s'y plaît et l'on a de la peine à les quitter; c'est qu'il n'y a rien de plus vrai dans le monde. On n'a pas besoin de comparer nos opéra-comiques les plus vantés à ces pièces anglaises, pour sentir combien nous sommes éloignés du naturel et du vrai.»

Parmi les gestes physiologiques, il s'en trouve beaucoup qui n'obéissent nullement à la libre volonté de l'âme; elle ne peut les retenir quand le sentiment les commande, ni les feindre avec art quand le sentiment réel n'existe pas.

Les larmes de la tristesse, la pâleur de la crainte et la rougeur de la honte ou de la pudeur sont de ce genre. Comme on ne doit pas exiger l'impossible, on dispense le comédien de ces changemens involontaires, et l'on est satisfait s'il réussit à imiter facilement celles qui sont volontaires, mais encore il faut qu'il le fasse avec prudence; car la fureur qui s'arrache les cheveux d'une manière effroyable, qui fait grimacer tout le visage, qui hurle jusqu'à ce que les muscles se gonflent successivement, et que le sang extravasé enflamme les yeux; une telle fureur peut être de la plus exacte vérité dans la nature, mais elle serait sans contredit dégoûtante dans l'imitation.

Il existe un seul moyen de produire dans la machine certaines émotions involontaires;

mais ce moyen n'est pas au pouvoir de tout le monde. Tout le secret consiste dans une imagination très-ardente que chaque artiste doit avoir, et dans l'art de l'exercer dans la reproduction rapide et forte d'images touchantes, en l'habituant aussi à se pénétrer entièrement de l'objet qui doit l'occuper. (Voyez *Illusion.*) Alors, sans notre volonté, sans notre intervention, ces phénomènes ont lieu d'eux-mêmes, comme dans les situations véritables.

Il serait possible de se former certaines dispositions corporelles et une certaine habileté par de semblables impressions de l'imagination *répétées souvent;* et les pleureuses qu'on voyait aux funérailles des anciens, pleurer tel mort qui ne les intéressait en aucune manière, semblent confirmer cette idée. Cependant le conseil de s'échauffer l'imagination jusqu'au point que ses images produisent une impression égale à celle de la réalité, est dangereux; l'acteur qui possède cet art doit, avant que de s'abandonner à l'impétuosité de son imagination, examiner scrupuleusement s'il pourra en maîtriser les écarts. C'est lorsque, suivant l'expression de Shakespeare (*Hamlet*, acte 3, scène 3), il sait se modérer au milieu du torrent et de la tempête, et pour ainsi dire de l'océan des passions, pour remplir les con-

venances de son art, qu'il est véritablement un homme de génie.

Il n'aura peut-être pas l'occasion d'imiter la témérité de cet ancien acteur appelé *Polus*, qui, dans Electre, portait l'urne où étaient renfermées les cendres de son propre fils.

A propos de l'imitation de l'imbécillité et de la friponnerie, Lavater rapporte l'extrait suivant d'une dissertation d'un auteur allemand :

« *Un imbécille ne réussira jamais à prendre une mine spirituelle;* s'il le pouvait, il cesserait d'être imbécille.

» *Un honnête homme ne parviendra jamais à prendre la mine d'un fripon;* s'il le pouvait, il deviendrait fripon. »

Lavater répond : « Tout cela est admirable, à l'exception de la dernière proposition ; personne n'est assez homme de bien pour que, dans de certaines circonstances, il ne puisse devenir fripon, du moins je n'y vois point d'impossibilité physique. Un honnête homme est organisé de manière qu'il pourrait être tenté de commettre une friponnerie.

» La possibilité de la mine existe donc tout aussi bien que la possibilité de la chose, et l'on doit pouvoir imiter ou contrefaire la mine d'un fripon, sans que pour cela on le devienne. Il

en est tout autrement, à mon avis, de la possibilité d'imiter la mine d'un homme de bien. Celui-ci pourra, sans difficulté, prendre la mine d'un méchant; mais il ne sera pas aisé au scélérat de se donner l'air d'un honnête homme; tout comme malheureusement il en coûte beaucoup moins pour devenir méchant que pour devenir honnête homme.

» Le meilleur des hommes peut déchoir jusqu'au dernier degré, mais il ne peut pas monter aussi haut qu'il le voudrait. Il est physiquement possible que le sage tombe en démence, et que l'homme de bien devienne méchant; mais il faudrait un miracle pour qu'un idiot devînt un philosophe, ou le scélérat un homme vertueux. Une peau d'albâtre peut se noircir et se rider; mais un nègre aura beau se laver, il ne blanchira jamais. »

Parlons maintenant de l'imitation des mouvemens physiques naturels les plus simples, et qui s'offrent tous les jours à nos yeux. Les exemples que nous allons citer ne sont pas pris chez des comédiens.

Un jeune peintre appelé *Touzé*, élève de l'Académie, était célèbre à Paris, par le talent d'imiter et de contrefaire, qu'il possédait au suprême degré; non-seulement il contrefesait toutes sortes de personnages et de caractères,

avec un talent qui ne laissait rien à désiser, mais il imitait encore à lui tout seul une collection de bruits et de phénomènes physiques. On le plaçait au milieu d'un salon, derrière un paravent, et l'on entendait tout un essaim de religieuses allant à matines; on les entendait se lever, se réunir, descendre des corridors dans l'église, chanter l'office, faire la procession, rentrer dans le couvent et se disperser dans leurs cellules. On distinguait l'âge, le caractère, l'humeur, les infirmités de chacune des nonnes. La matinée de village, le dimanche, était encore plus surprenante; on se trouvait transporté dans l'intérieur d'un ménage rustique, on assistait au lever du ménage et de la ménagère, à leurs fonctions matinales; on les accompagnait à l'écurie, à la basse-cour, dans la rue, à la messe; on entendait le sermon; on les suivait dans le presbytère; on devinait le caractère du curé, de sa gouvernante, de son chien même, qui ne jappait pas comme un chien de paysan. Tout cela était d'une vérité surprenante; ce Touzé observait les plus petites nuances avec une justesse qui confond.

En 1781, il existait, à Paris, trois hommes doués d'un talent singulier. Ils imitaient parfaitement ce que personne ne songe ordinaire-

ment à imiter, comme le bruit léger d'une mouche qui vole et bourdonne, d'une porte qui se ferme et de la clef qui tombe, d'un pot qui se casse, d'une étoffe qu'on déchire, etc.

Lorsqu'on a vu ces mimes, on a peine à comprendre comment l'art a pu arriver à ce point de perfection.

Une remarque générale et assez singulière, c'est que presque tous ces gens qui imitent, pour contrefaire, avec tant d'intelligence et de finesse, en ont eux-mêmes très-peu quand ils cessent d'être le personnage qu'ils ont choisi et qui vous a amusé, tant ils deviennent insipides et tristes parce qu'ils ne sont plus qu'eux.

En général, plus l'organisation est délicate et *vibratile*, et plus elle se rapproche de cette tendance à l'imitation; les têtes faibles, telles que les femmes, en général, sont plutôt susceptibles d'éprouver cette tendance. Chez elles, les traits du visage, les membres, le diaphragme et jusqu'aux fibres du cœur, semblent prendre le ton et le rhythme de tout ce qui les environne.

Tous les arts d'imitation ont un côté relatif aux mœurs; mais surtout celui de la peinture.

L'engouement pour tel acteur cesse, quand il a été suffisamment parodié.

IMPÉTUOSITÉ.

Violence, vivacité, emportement.

L'impétuosité avec tout son fracas est bien plus près du ridicule que de la *dignité*. Il est des sentimens fort élevés qui ne paraissent jamais plus que dans la tranquillité de l'âme.

IMPRÉCATION.

Malédiction ; dernière crise du sentiment le plus violent auquel le cœur de l'homme puisse être entraîné.

Quand ce sentiment a épuisé tout ce que l'indignation, la colère, la rage ou la fureur peuvent lui suggérer de reproches ou de menaces, reconnaissant en quelque sorte l'insuffisance de ces moyens et ne pouvant les excéder, il appelle à son secours tout ce qui existe dans la nature pour l'intéresser à sa vengeance ; dans ce dernier effort il rassemble sur la tête de l'objet de ses fureurs tous les maux possibles.

On sent dès lors quelle doit être la force, l'énergie et la véhémence des intonations qui conviennent à ce mouvement de l'âme.

Tout ce que la rage impuissante peut causer de désordre, de frémissement et d'agitation

dans les tons de la voix humaine convient à cette situation extrême. C'est la fureur dans tout son abandon, c'est l'explosion d'une vengeance d'autant plus violente que les moyens lui manquent d'en suivre les effets terribles.

Les imprécations les plus énergiques qui soient au théâtre sont celles de *Camille* dans les *Horaces*, d'*Athalie*, de *Médée* et de *Didon*. Il est à remarquer que les poètes les ont plutôt placées dans la bouche des femmes; car les imprécations sont ordinairement les signes de la faiblesse.

IMPRESSION.

Effet que produit une chose sur le corps et sur l'esprit.

Abandonnez-vous toujours aux premières impressions, et même fiez-vous-y davantage qu'aux observations. Vos aperçus sont-ils le résultat d'un sentiment involontaire excité par un mouvement subit, soyez sûr que la source est pure et que vous pouvez vous passer de recourir à l'induction; ce n'est pas cependant qu'il faille négliger la voie des recherches.

Les impressions que des circonstances *réitérées* font sur notre caractère, l'emportent quelquefois sur les impressions mêmes de la nature; et dans ce cas, on peut conclure har-

diment que le cœur est enclin par lui-même à les recevoir.

A propos de cette remarque, on verra à l'article *physionomie* les observations que nous avons faites sur les changemens survenus successivement dans celles de Napoléon et de Talma.

L'art de graduer n'est pas moins nécessaire que celui de préparer. Toute impression diminue lorsqu'elle n'augmente pas. S'il ne règne pas de progrès dans celles que nous éprouvons au théâtre, nous tombons bientôt dans la langueur et dans le dégoût. C'est pour cela qu'il ne faut pas chercher à émouvoir trop tôt.

Un principe général, c'est que chez les hommes et surtout chez les femmes, les impressions touchent bien plus facilement le cœur que l'esprit. *Les sens ouvrent le chemin qui mèneau cœ ur*; ainsi, plaire aux yeux et aux oreilles, l'ouvrage est à moitié fait

IMPROVISATION.

Ce qu'on compose et récite sur-le-champ.

L'improvisation est un des plus beaux talens de l'orateur; elle est quelquefois nécessaire et quelquefois déplacée chez le comédien.

Dans le premier, c'est lorsqu'il est obligé de suppléer à sa mémoire en défaut; dans le second, c'est lorsqu'il croit pouvoir ajouter à son rôle.

Il faut beaucoup d'intelligence aux acteurs forcés d'improviser, afin que le public puisse penser que c'est toujours l'auteur qui parle. Malheureusement, ils semblent tenir à ce que ce soit le contraire; et du reste le ton même qui change et qui devient ordinairement plus naturel, dès que l'acteur ne *récite* plus ce qu'il a appris, instruit assez le public.

Presque tous les poètes et les acteurs italiens ont le génie de l'improvisation. Il est vrai que le caractère de leur langue les sert admirablement dans cet art, très-difficile en France, et même presque impossible, parce que notre langue est bien loin d'approcher de la fécondité de la langue italienne. M. Eugène de Pradel a cependant fait une heureuse exception; il a donné deux séances d'improvisation en vers, avec le plus grand succès. Dans la dernière qui a eu lieu au bénéfice des incendiés de Salins, il a chanté lord Byron mourant en défendant la liberté des Grecs. Espérons que M. de Pradel aura en France des imitateurs de ce talent extraordinaire.

INFLEXION.

Changement de la voix lorsqu'elle passe d'un ton à un autre.

Les inflexions de la voix consistent dans le plus ou le moins d'élévation, et dans le plus ou le moins de lenteur et de briéveté des sons; il faut que les inflexions soient analogues à l'objet dont on parle.

L'homme, qui avec *Gluck*, a peut-être le plus profondément médité sur son art, *Grétry*, reconnaît la possibilité de noter les inflexions de la voix (parole). La déclamation des anciens était *notée;* ils l'accompagnaient d'un instrument; on fesait la musique d'une tragédie comme on fait celle d'un opéra aujourd'hui.

On sait que c'est sur la déclamation de la célèbre *Clairon,* que Grétry, a sinon composé, du moins corrigé son admirable duo de l'opéra du *Silvain.* Il est très-essentiel, pour les chanteurs et musiciens, de lire l'Essai que ce grand compositeur a donné sur la musique, et dans lequel il traite de l'accent, des intonations, de la prosodie et de la ponctuation musicale.

Rien ne contribue davantage à la beauté de la prononciation comme la justesse des in-

flexions de la voix; sans elle l'organe le plus flatteur cesse bientôt de plaire, tandis qu'elle peut faire oublier ce qu'un autre a de défectueux; tous les hommes peuvent, avec du travail, acquérir cette qualité.

L'acteur doit toujours observer quelles sont les inflexions de voix dont on se sert dans le monde, soit dans la simple conversation, soit dans les momens de passions.

Rien n'est plus simple que de déterminer la manière de varier ces inflexions. Celles de la presque totalité des hommes sont justes dans la conversation; *naturellement* ils prennent celles qui conviennent aux objets dont ils parlent, et l'on ne peut pas dire que ce soit parce que ces objets ont peu de variété.

INGÉNUITÉ.

Ce qui est ingénu est simple, franc, sans déguisement et sans finesse.

Beaucoup d'actrices croient imiter l'ingénuité en baissant la tête de côté soit à gauche soit à droite; elles se trompent étrangement; elles marquent l'afféterie et la manière, mais non le naturel. Qu'elles observent mademoiselle Mars, elles imiteront la nature; elles

baisseront la tête perpendiculairement sur la poitrine et non de côté, ce qui est du dernier ridicule, surtout dans la tragédie. Quelquefois en jouant des ingénues, les actrices paraissent vouloir représenter des personnes fort instruites : elles prennent aussi trop souvent, croyant avoir par là le ton plus simple, la voix dans la tête.

INSPIRATION.

Sentiment dominateur qui entraîne au point de dire et de faire des choses que souvent le moment d'après, on croit n'avoir ni faites ni dites.

L'inspiration fait naître des pensées dans l'esprit, et dans le cœur certains mouvemens :

Il est des traits saillans que j'aime et que j'admire,
L'art ne les fixe pas, le moment les inspire.

Le moyen d'avoir des inspirations est de se livrer tout entier à l'action, c'est cette *attention soutenue* qui les procure.

C'est à l'inspiration que l'acteur doit ses plus beaux momens.

Quand, pour la première fois, mademoiselle *Dumesnil*, dans le rôle de Mérope, osa traverser rapidement la scène pour voler au

secours d'Égyste prêt à être immolé, en s'écriant :

> Barbare. . . . . il est mon fils.

Tous les specteurs furent surpris de ce mouvement si contraire aux usages reçus jusqu'alors. On s'était imaginé que la tragédie aurait perdu de sa noblesse, si l'acteur en marchant n'avait pas mesuré et cadencé ses pas.

L'inspiration du moment produit quelquefois un effet surprenant; on peut s'y abandonner, mais ce sont des épreuves qu'il faut bien se garder de chercher à répéter.

L'inspiration se peint en suspendant tout à coup le sentiment dont on était animé, comme pour se fixer tout entier à la nouvelle idée qui frappe l'imagination aussi promptement que l'éclair.

Le plus parfait des ouvrages dramatiques (*Athalie*) perdrait une partie de ses beautés, si Joad n'était inspiré, en disant :

> Cieux, écoutez ma voix ! terre, prête l'oreille.

Les théologiens définissent l'inspiration une grâce céleste qui éclaire l'âme, et lui donne des connaissances et des mouvemens extraordinaires et surnaturels.

INSTINCT.

Tact, sentiment intime, premier mouvement.

Il est certain que dans les beaux-arts, il y a un instinct qui dirige l'artiste. C'est ce sentiment qui constitue la délicatesse et la finesse du goût; chez la plupart des acteurs dont les annales du théâtre ont conservé la mémoire, un heureux naturel avait suppléé à l'éducation qui leur manquait. C'est à l'instinct de leur art seul, que des acteurs et des actrices doivent de jouer un rôle après l'avoir seulement appris; dans ce cas, cette qualité leur tient lieu d'étude. Fleury avait l'instinct de la comédie au dernier degré. Mademoiselle Dumesnil avait certainement aussi celui de la tragédie.

INTELLIGENCE.

Entendement, faculté intellective, connaissance, substance spirituelle.

Ce qui mérite vraiment le nom d'intelligence, est un des premiers talens au théâtre, et l'un de ceux sans lesquels il n'est pas de grands comédiens.

Il ne suffit pas d'entendre les discours qu'un auteur a mis dans notre bouche, et de ne pas

les rendre à contre-sens; il faut encore concevoir à chaque instant le rapport que peut avoir ce que nous disons avec le caractère de notre rôle, avec la situation où nous met la scène, et avec l'effet que cela doit produire dans l'action totale. C'est par cette intelligence à qui rien n'échappe, que l'excellent comédien est supérieur au lecteur, et même à l'homme d'esprit. Car tous ceux à qui la nature a donné de l'esprit seraient en état de jouer la comédie, si cette qualité entraînait nécessairement l'intelligence dont on parle ici; mais on a trop d'expérience du contraire, et nous avons vu plusieurs comédiens qui, avec beaucoup d'esprit et d'éducation, n'entendaient jamais leurs rôles.

La Thorillière, père de celui qui était au théâtre en 1750, ne croyait pas qu'un seul monosyllabe fût inutile dans son rôle; un oui, un non, dans sa bouche, marquait sans cesse la situation et le caractère.

INTONATIONS.

Facultés dont la voix humaine est susceptible.

Elles peuvent suffire à l'expression de toutes les idées, de tous les sentimens quelconques,

et c'est là un des plus beaux dons que nous ait faits la nature.

La parole est le moyen intermédiaire de leurs mouvemens.

C'est presque toujours faute de saisir profondément le caractère d'une idée, qu'on la transmet si diversement et d'une manière si imparfaite.

On peut distinguer en général quatre sortes d'intonations vicieuses :

Celles qui n'expriment rien;

Celles qui expriment à faux ;

Celles qui expriment trop ;

Celles qui expriment désagréablement.

Les premières sont le résultat ordinaire de l'ignorance et de l'insensibilité.

Les secondes, du mauvais goût ou d'un défaut d'intelligence.

Les troisièmes, d'une sensibilité trop vive ou d'un raisonnement trop minutieux.

Les quatrièmes, d'un vice dans l'organe vocal.

De toutes ces intonations vicieuses, celle qui expriment à faux sont les plus intolérables.

La variété et la richesse des intonations font le charme de la diction.

Il y a des comédiens, et beaucoup même de ceux qui passent pour les meilleurs, qui ne parlent que sur trois ou quatre tons, comme

ils n'agissent qu'avec quatre ou cinq gestes qu'ils répètent successivement.

La justesse de l'intonation dépend de la voix, de l'oreille et de l'exercice.

JE NE SAIS QUOI (du).

Ce qui plaît, ce qui charme et est indéfinissable.

Nous pouvons parler du *je ne sais quoi*, car c'est une locution dont on se sert très-souvent dans tous les arts, et particulièrement dans celui du théâtre. Cette locution exprime beaucoup plus qu'on ne pense; mais il est difficile de la définir parfaitement; il en est comme de l'esprit, qui se sent, s'aperçoit et ne se définit point, quoique ce soit lui-même qui cherche cependant à se définir.

Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invincible, une grâce naturelle qu'on ne peut définir et qu'on a été forcé d'appeler le *je ne sais quoi*. C'est un effet qui semble principalement fondé sur la surprise. Nous sommes touchés de ce qu'une personne nous plaît plus qu'elle ne nous a paru d'abord devoir nous plaire, et nous sommes agréablement surpris de ce qu'elle a su vaincre des défauts, que nos yeux nous montrent et

que notre cœur ne croit plus. Voilà pourquoi les femmes laides ont très-souvent des grâces, et que les femmes belles en ont moins à proportion.

Nous admirons la majesté des draperies de Paul Véronèse ; mais nous sommes touchés de la simplicité de Raphaël et de la pureté du Corrège. Paul Véronèse promet beaucoup et paie ce qu'il promet. Raphaël, le Corrège promettent peu et paient beaucoup ; et cela nous plaît davantage.

JEU. — JEUX DE THÉATRE.

Action ; finesse.

Il vaut mieux jouer, ce qu'on appelle en terme de l'art, *sagement*, que de hasarder un jeu faux en cherchant à mettre dans ce que l'on dit de la finesse.

Dans la tragédie, il est essentiel que ce qu'on nomme jeu de théâtre, soit intimement lié à l'action.

Dans la comédie il doit y avoir beaucoup plus de jeux de théâtre.

Une règle principale pour chaque acteur, et qui contribue à rendre la représentation plus animée, c'est la *continuité* du jeu.

Le jeu théâtral ou la pantomime est une des plus fortes fatigues physiques. Il y a tel silence

de passion concentrée, qui demande plus de force physique pour en soutenir l'effort, que des fardeaux réels.

Dans le chant, la perfection exige d'autres efforts qui se croisent avec les efforts pénibles du jeu. La perfection du chant et celle du jeu sont ordinairement incompatibles. Quel effet produiraient les acteurs italiens, s'ils joignaient à leur supériorité dans le chant, un jeu plus animé et plus vrai !

Il est essentiel dans les jeux de théâtre que les attitudes et les gestes des divers acteurs contrastent ensemble le plus possible.

Principe général : *Tout doit être varié au théâtre.*

C'est un défaut d'être trop à la scène comme de n'y être pas assez : l'un est négligence, l'autre est affectation ; et la multiplicité des jeux de théâtre, ainsi que le trop peu, nuisent également à la vérité de l'action.

LECTURE.

Action de lire.

La lecture est une science, au moyen de laquelle on connaît, on comprend la figure et le son des divers caractères écrits ou imprimés de chaque langue.

Rien ne peut égaler le charme inexprimable
Que donne à la lecture un son de voix aimable ;
C'est un don enchanteur, mais en le cultivant
Par trop d'afféterie on le gâte souvent.
De la prétention c'est l'effet ordinaire ;
On fait toujours plus mal ce qu'on veut trop bien faire.

Il est très-difficile de bien rendre avec le ton qui leur convient les divers sujets qu'on lit. Il faut tantôt élever la voix, tantôt la baisser, tantôt l'attendrir, tantôt l'altérer et tantôt l'éteindre.

M. Lemercier s'exprime ainsi à ce sujet : « Bien parler est rare, bien déclamer plus rare encore ; j'oserai en exprimer le pourquoi sans craindre que les vrais grammairiens me contredisent, c'est que très-peu d'hommes savent lire ; très-peu même parmi ceux qui écrivent ou qui débitent en public de la prose ou des vers composés par eux. On aurait lieu de sourire ou de se récrier à cette assertion, si je ne l'expliquais : j'ai de quoi prouver néanmoins qu'on est plus frappé qu'autrefois du défaut commun aux mauvais lecteurs, depuis que se sont tant multipliés les discours. Il se signale dans nos tribunes d'état, dans nos chaires d'enseignement, et jusque dans nos académies. Pourtant du sein de ces dernières, dont l'une est spécialement instituée pour la conservation de la langue, devraient et pourraient être émises

toutes les règles de correction prosodique. Lorsque j'avance qu'on a besoin d'apprendre à lire, je n'entends pas désavouer qu'on ne s'énonce pas avec une sorte de régularité vulgaire; mais j'entends qu'on néglige une pureté de diction juste et supérieure qui me semble nécessaire aux maîtres en littérature pour instruire et charmer leur auditoire. »

MÉLODRAME.

Drame mêlé de chant.

Le mélodrame est aujourd'hui un drame accompagné de musique et mêlé de danse.

C'est le genre qui concourt dans ce moment à faire perdre en province, et même à Paris, le goût de la tragédie et de la comédie.

Il y a cependant quelques mélodrames passables: la *Pie Voleuse*, les *Frères à l'Épreuve*, la *Famille d'Anglade*, le *Fils Banni*, et quelques autres; ce dernier, joué au théâtre de l'Ambigu-Comique, remplit bien toutes les conditions imposées au genre: on y rit, on y pleure, on y frémit, on y chante, on y danse, on y crie, et on y meurt.

Plusieurs acteurs ont prouvé qu'on pouvait, avec de l'esprit et du goût, faire un long séjour aux boulevards, et déployer ensuite sur une

scène plus élevée les habitudes du grand monde. D'autres acteurs, au contraire, sont arrivés aux boulevards en sortant de grands théâtres où ils n'étaient point supportés, et se sont fait une réputation, et même une réputation méritée, dans ces nouveaux parages.

Le théâtre de la *Gaîté* est celui où l'on représente les plus *tristes* mélodrames; ce théâtre est une vallée de larmes, un séjour de tristesse, un antre de douleurs, de remords, etc.

MÉMOIRE.

Faculté par laquelle l'âme conserve le souvenir des idées et des choses.

Ce précieux don de la nature ne peut être mieux défini que par ces beaux vers de l'abbé Delille :

Cependant des objets la trace passagère
S'enfuirait loin de nous comme une ombre légère,
Si le Ciel n'eût créé ce dépôt précieux,
Où le goût, l'odorat et l'oreille et les yeux
Viennent de ces objets déposer les images ;
La mémoire ! A ce nom, se troublent tous nos sages :
Quelle main a creusé ces secrets réservoirs?
Quel dieu range avec art tous ces nombreux tiroirs,
Les vide ou les remplit, les referme ou les ouvre ?
Les nerfs sont ses sujets, et la tête son louvre.
Mais comment à ces lois, toujours obéissans,
Vont-ils à son empire assujétir les sens ?
Comment l'entendent-ils sitôt qu'elle commande ?
Comment un souvenir, qu'en vain elle demande,

Dans un temps plus heureux, promptement accouru,
Quand je n'y songeais pas, a-t-il donc reparu?
Au plus ancien dépôt quelquefois si fidelle,
Sur un dépôt récent, pourquoi me trahit-elle?
Pourquoi cette mémoire, agent si merveilleux,
Dépend-elle des temps, du hasard et des lieux?
Par les jours, par les ans, par les mœurs affaiblie,
Comment ressemble-t-elle à la cire vieillie,
Qui, fidèle au cachet qu'elle admit autrefois,
Refuse une autre empreinte et résiste à mes doigts?
Enfin, dans le cerveau si l'image est tracée,
Comment peut dans un corps s'imprimer la pensée?
Là finit ton savoir, mortel audacieux;
Va mesurer la terre, interroger les cieux,
De l'immense Univers règle l'ordre suprême;
Mais ne prétends jamais te connaître toi-même.

La mémoire perd de moitié sur la scène et à l'exécution; il faut donc savoir quatre fois chez soi pour bien savoir sur la scène.

Que surtout la mémoire, en ces momens fidèle,
Lorsque vous commandez ne soit jamais rebelle,
Et ne vous force point, glaçant votre chaleur,
D'aller à son défaut consulter le souffleur.

L'artifice de la mémoire c'est l'*exercice;* on se forme la mémoire par des travaux sans relâche. Point de grand comédien sans une mémoire sûre.

C'est un triste sort, dit Fénélon, que celui d'un orateur qui hésite. Dans la nécessité de penser toujours à ce qu'il va dire, il ne pense jamais à ce qu'il dit.

Lorsqu'une grande mémoire est soutenue

par une certaine mesure de jugement, elle prend quelquefois l'apparence du génie; aussi la faculté de bien retenir ce qu'on a lu et entendu, jointe au talent d'exposer les faits avec ordre, a souvent été confondue avec le génie même.

Les manques de mémoire détruisent l'illusion et rendent l'action froide. La sûreté imperturbable de mémoire donne beaucoup d'aisance, de vérité et de naturel; et la liaison des idées est le principe de la mémoire.

Trois opérations graveront dans votre esprit ce que vous exigez de lui qu'il retienne; d'abord bien *concevoir*, ensuite *raisonner* chaque chose, enfin *relire* fréquemment.

Ce qui fait que souvent on apprend difficilement, c'est qu'on veut se remplir de l'*écriture*, des *mots*, avant de se remplir de la *chose*.

Apprendre par *cœur*, c'est bien le mot dont on doit se servir : il n'y a guère en effet que le cœur qui retienne bien et qui retienne vite. L'art serait donc de se *frapper* le plus possible, de se faire des images de ce que nous voulons retenir.

Les anciens et les modernes ont imaginé divers moyens pour aider la mémoire. Ils ont composé des *mnémoniques*, mais dont on ne se sert plus.

Cependant, de nos jours, MM. *Come* et *Aimé Paris*, se sont distingués dans cette science, et les résultats de leur méthode sont assez surprenans.

Le comédien doit être supérieur à sa mémoire; il doit oublier qu'il a appris ce qu'il répète.

Une manière que *Leibnitz* recommande, c'est d'apprendre une phrase et la répéter, puis répéter la première et la deuxième, puis la première, la deuxième et la troisième, et ainsi de suite.

Lekain, pour apprendre son rôle, le lisait deux fois le matin et deux fois le soir; il le lisait ainsi pendant long-temps, et ensuite il apprenait les vers.

Larive avait étudié long-temps ses rôles, couplet par couplet; cette manière le fatiguait beaucoup, il en imagina une autre, c'était de lire dix fois, vingt fois un rôle tout entier sans songer à l'apprendre : il lui suffisait de le comprendre.

Il est bon aussi de se commander de savoir une chose dans un temps donné, dans un quart d'heure, une demi-heure, deux heures, un jour; car l'esprit est naturellement paresseux, et lorsqu'il n'est point pressé par quelque motif, il se laisse aller au premier objet qui vient s'emparer de lui.

Il y a autant d'espèces de mémoires qu'il y a d'espèces de jugemens : il faut donc essayer plusieurs manières d'apprendre et n'en conserver qu'une, celle qui fatigue le moins.

Dans tout ce qui regarde la mémoire et l'intelligence, il n'y a rien dont on ne soit capable depuis dix ans jusqu'à trente ; les organes, encore neufs, ont tant d'aptitude et tant d'énergie, toutes les perceptions sont si vives ! et c'est peut-être pour cela que le temps à cet âge paraît si long ; c'est que tout fait *trace* dans notre esprit, et que le passé nous est toujours présent.

Quand un acteur manque de mémoire, il ne doit pas regarder le souffleur, ou le public est de suite au fait de ce qui lui arrive ; il faut qu'il anime la scène en écoutant le souffleur ; qu'il supplée par sa tenue et son jeu muet.

Fleury était fort adroit dans ces sortes de circonstances. Il fallait être tout-à-fait de l'art pour s'apercevoir quand il manquait de mémoire.

Une mémoire qui travaille contraint l'action et ôte l'inflexion à la voix.

Dans un ouvrage très-curieux, dont il n'existe peut-être plus d'exemplaires en France, et qui est intitulé : *Variétés ingénieuses ou Recueil et mélanges de pièces sérieuses et amusantes*, par D***, académicien (Paris, 1725,

Divid, libraire.), on trouve vers la fin, l'exposé d'une *Méthode pour raisonner et se souvenir.*

On distingue dans cette Méthode le chapitre suivant :

Abrégé de la Mémoire artificielle. Elle est fondée sur quatre choses,

1° Les lieux pour placer les images, comme le papier;

2° Les images pour représenter chaque chose, comme les caractères;

3° L'ordre;

4° La pratique des lieux et des images.

Un autre chapitre traite de la *Pratique de la mémoire artificielle.*

Le mot ou la matière dont on veut se souvenir doit être placé par une de ces cinq choses : 1° Par ressemblance des mots; 2° par comparaison; 3° par fiction; 4° par inscription; 5° par liaison.

Exemples de mémoires extraordinaires.

L'histoire nous rapporte des exemples de mémoire auxquels on a peine à croire.

Un ambassadeur nommé Cyneas ayant été reçu en audience dans le sénat romain, salua le lendemain par leurs noms tous les sénateurs et les plébéiens qui avaient assisté à cette assemblée.

Le célèbre orateur Hortensius demeura tout le jour à une vente de meubles qu'on criait à l'encan, et répéta le soir les différens meubles qui avaient été vendus, et le nom des acheteurs.

Muret, auteur du seizième siècle, rapporte un fait qui n'est pas moins étonnant, si toutefois il est vrai.

« Je rencontrai, dit-il, un Corse qui avait trouvé l'art de se faire une mémoire prodigieuse. Je lui dictai deux à trois mille mots grecs, latins, barbares, sans aucun rapport entr'eux. Cet étudiant les répéta sans broncher, dans le même ordre qu'ils avaient été dictés, descendant du premier au dernier, et remontant ensuite du dernier au premier. »

Du temps que Voltaire était à Postdam, un Anglais fut présenté à Frédéric comme pouvant retenir un discours assez long, après l'avoir entendu une seule fois. On en fit l'épreuve, et l'Anglais tint parole. Dans ce moment Voltaire entra chez le Roi, pour lui lire une pièce de vers qu'il venait de composer. Frédéric fit cacher l'Anglais, et lorsqu'il eut écouté Voltaire jusqu'à la fin, il lui dit : « Vous vous avisez donc de prendre les vers d'autrui pour vous les attribuer : on m'a déjà récité cette pièce ce matin. » Et à l'instant, il fit revenir l'Anglais, qui en effet répéta les vers à la lettre.

M. Baptiste cadet, retiré depuis peu du Théâtre-Français, citait souvent un acteur nommé Lassaussiclere, qui, après avoir lu les *Petites Affiches* pendant une heure, les répétait textuellement.

MONOLOGUE.

Scène dramatique où un acteur parle seul.

Dans un monologue, les scènes de fureurs ou de passions exagérées exceptées, il ne faut jamais employer autant de voix que dans les scènes dialoguées.

En général, dans les réflexions et dans les monologues, très-peu de gestes; c'est plutôt de la tête, que des bras, qu'il faut agir.

Il ne faut jamais qu'un acteur débite un monologue en parlant aux spectateurs, et seulement pour leur apprendre quelques circonstances qu'ils doivent savoir; mais il faut qu'il cherche dans la vérité de l'action quelque couleur qui l'ait pu obliger à faire ce discours.

Les traits de la physionomie en mouvement et les gestes qui expriment l'activité, répondent aux différens états de la pensée et du sentiment. L'expression est toujours beaucoup plus froide, plus modérée, lorsque la tête n'est pas agitée et tourmentée par les intérêts du

cœur et par les orages des passions ; la discussion, le monologue, doivent même se ressentir de cette différence. Hamlet, dans une position terrible, et raisonnant avec un effroi mêlé d'horreur sur le suicide, doit être autrement affecté que le philosophe qui méditerait sur le même sujet dans le silence du cabinet.

C'est particulièrement contre la règle de l'*analogie*, observée presque partout dans la nature, que les acteurs pèchent le plus souvent dans les scènes de raisonnement, et par conséquent dans les monologues.

MONOTONIE.

Uniformité; Défaut de ceux qui parlent toujours sur le même ton.

La monotonie est un poids qui nous accable et nous précipite dans la langueur. Elle est à la voix ce que le défaut de variété est au style ; elle ennuie, elle assoupit : étant naturel on ne peut être monotone.

Trop de précipitation dans le débit conduit nécessairement à la monotonie ; car la vivacité de la prononciation s'oppose à ce qu'on puisse varier les inflexions.

Il y a trois sortes de monotonie dans la voix : la persévérance dans la *même modulation*, la

ressemblance dans les *chutes finales*, et la répétition fréquente des *mêmes inflexions*.

Un des moyens propres à éviter la monotonie, c'est de ne jamais commencer la phrase suivante sur le même ton avec lequel on a fini la phrase précédente ; c'est une règle générale et dictée d'ailleurs par la nature. Deux phrases de suite ne signifient jamais la même chose ; donc il doit y avoir naturellement changement de ton.

Ce qui nous charme dans le spectacle de l'univers, c'est après l'ordre admirable qui y règne, cette variété que la nature a répandue dans les différentes parties qui le composent, cette diversité d'objets et de couleurs qui se soutiennent, qui se relèvent les uns par les autres, et qui récréent la vue sans la fatiguer ni l'éblouir. Il faut donc que nous trouvions dans le jeu et dans la diction des acteurs, des contrastes heureusement amenés.

MORDANT.

Causticité, *finesse*.

Qualité de l'organe de la parole.

Le mordant est essentiel dans le jeu de certains rôles, tels que ceux des petits maîtres, des fats et des valets impertinens. Aussi, il y a au

théâtre le mordant spirituel, le mordant insolent des nouveaux parvenus, le mordant simple et franc de l'homme de la nature......

MOURANT.

Qui cesse d'appartenir à l'humanité.

Schlegel remarque qu'en général, la défaillance et les approches de la mort ne doivent pas être aussi effrayans au théâtre que dans la nature. L'acteur habile doit se créer une manière de rendre le dernier soupir noble, imposant, et tel que chacun doit le désirer à la fin de sa vie; lorsque le spectateur est affecté d'une autre manière, et que sa sensibilité est péniblement attaquée par un effrayant spectacle, il n'y a plus d'illusion,

Quœcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

J'ai vu moi-même, dit Engel, mourir un Codrus dans des convulsions qui certainement étaient imitées d'une manière naturelle, mais qui cependant firent rire tous les spectateurs; en général, au théâtre, comme sur la scène du monde, il n'est pas facile de bien mourir.

L'amour-propre suit souvent l'homme jusqu'au tombeau, mais l'espérance l'y accompagne toujours. Polyeucte et Guzman meurent avec espérance; Coriolan avec amour-propre.

Dans les affligeans spectacles d'exécutions publiques, on peut toujours remarquer chez les patiens les signes de l'espérance qui se manifestent chez eux jusqu'au moment fatal; quelquefois l'amour-propre, mêlé à l'espérance, leur donne un air d'impassibilité qui n'en impose cependant pas à l'observateur, dont l'œil exercé découvre toujours l'émotion intérieure. Quiconque connaît l'humanité, quiconque l'a étudiée profondément, doit être convaincu que les exemples d'une impassibilité parfaite à l'aspect du trépas, sont très-rares chez les hommes. La stupidité aura pu quelquefois en offrir les appparences.

Il faut donc que le comédien qui représente l'homme à ses derniers momens, soit d'abord pénétré de ces vérités, et qu'ensuite il ait approfondi le caractère particulier de celui qu'il doit imiter; car il y a autant de manières de représenter un mourant, qu'il existe de différences entre toutes les âmes.

Chénier a dit :

Le Ciel prête aux mourans des accens prophétiques.

Mais en voulant imiter ces accens, l'acteur peut se rendre ridicule s'il ne les a jamais entendus.

Il est aussi à remarquer qu'à cette heure

suprême où l'âme est sur le point de briser ses terrestres liens, l'homme semble vouloir lutter contre les approches terribles de la mort. Ses derniers mouvemens, ses gestes convulsifs tendent à rapprocher de lui tout ce qui l'entoure. Et comme l'a si bien rendu un de nos poètes :

Devant ce vaste abîme, il se jette en arrière,
Ressaisit l'existence, et s'attache à la terre.

NATUREL.

Qui suit l'ordre de la nature.

Il en est du naturel, au théâtre, comme de l'esprit dans le monde, *celui qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.*

Il faut toujours beaucoup de temps aux hommes pour leur apprendre que dans tout ce qui est vraiment grand, on doit revenir au naturel et au *simple.*

L'*énergie* et l'*aisance*, voilà les caractères distinctifs de la nature. Si l'on s'attache de préférence à l'énergie, on aura de la dureté dans l'expression; si l'on s'attache plutôt à l'aisance, on aura de la lâcheté et un défaut de précision. Il faut donc joindre l'aisance à l'énergie, et les combiner.

L'art ajoute ou retranche presque toujours;

rarement il observe les proportions que prescrit la nature.

L'échafaud est le théâtre des seules tragédies où l'homme soit vraiment représenté au naturel.

« La nature que l'on veut au théâtre, dit Linguet, n'est point la nature elle-même, c'est une coquette dont les charmes consistent dans ses déguisemens ; elle ne sera plus qu'un spectre hideux, si vous l'en dépouillez.

» Tout ce qui se passe au théâtre est factice ; tout y est d'invention, de convention, ainsi que le langage et la manière d'y exprimer les passions, les fureurs, la tendresse, etc. ; la mort même y doit être sujette aux mêmes apprêts, aux mêmes règles ; c'est-à-dire qu'il faut supprimer ce qui déplairait ; étendre et développer ce qui peut être agréable ; car il faut que tout le soit ; il faut modifier jusqu'aux derniers soupirs, comme le poignard qui les amène. Vous fuiriez si, quand Orosmane se frappe, vous voyiez jaillir le sang ; il ne doit pas non plus, en mourant, se démener comme un patient qu'on étrangle.

» Dans les arts comme dans la jurisprudence, la nature n'est qu'un mot ; elle n'existe pas plus, elle n'est pas plus reconnaissable dans les uns, qu'elle n'est respectée par l'autre.

» La nature sociale n'est, sous aucun point

de vue, la nature primitive, originelle; bien loin de là, les législateurs, les poètes, les peintres, etc., ne travaillent qu'à s'en éloigner. Tout l'extérieur, au moins de ce qu'ils nous présentent, est faux, altéré jusqu'à l'extravagance : sans l'habitude qui rend tout supportable, nous ne verrions dans nos institutions comme dans nos chefs-d'œuvre, que des mascarades absurdes.

» Au théâtre, le Turc Bajazet, le Tartare Orosmane, l'Arménien Rhadamiste, parlent notre langue avec élégance, en phrases mesurées, scandées; ils modulent leurs inflexions de voix, non pas *suivant qu'ils sont affectés*, mais suivant qu'ils *se flattent*, à l'aide de tout le reste de leur attirail, de mieux *affecter* les spectateurs; est-ce là, la nature? »

Ces critiques sont sévères; mais elles font bien sentir que si au théâtre tout est illusion, ce n'est qu'à force de naturel qu'on peut séduire le spectateur.

Eckoff, acteur allemand, jouait ses rôles comme ils auraient aussi dû être dialogués, non d'après une *idée générale* et *invariable* de *genre*, mais suivant la qualité *particulière* de leur *contenu*; principe nécessaire à tous les comédiens.

Le style naturel, dit *Pascal*, en parlant

d'art que dans les choses même où il paraît le moins. C'est ici que les extrémités se touchent. L'art, porté à son comble, devient nature, mais la nature négligée ressemble souvent à l'affectation.

Lorsqu'on laisse apercevoir le travail d'un rôle, c'est qu'il n'a pas été assez étudié; et entre toutes les façons de jouer la comédie, celle qui paraît la plus simple, est souvent celle qui a coûté le plus de soin, comme le danseur le moins gêné dans ses mouvemens, est presque toujours celui qui s'est exercé le plus.

Il en est de même en poésie. A voir les vers de Corneille, si pompeux, et ceux de Racine, si naturels, on ne devinerait pas que Corneille travaillait facilement, et Racine avec peine.

Tout ce que produisaient, chez Démosthène, les veilles et le travail, c'était de cacher l'art, c'était de donner à sa diction le tour et les mouvemens de la plus simple nature. C'est donc aussi à en étudier tous les secrets, *à la prendre sur le fait*, comme l'a très-bien dit *Fontenelle*, que les acteurs doivent travailler sans relâche; et c'est à quoi malheureusement beaucoup d'entr'eux ne s'appliquent pas assez. Les acteurs sont comme les médecins, presque toujours à côté de la nature. Au reste, il n'est pas donné à tout le monde de réussir dans cette étude pour laquelle il faut être né.

La nature longtemps se plaît à se cacher,
Elle a mille secrets qu'il lui faut arracher.
Pour l'aveugle vulgaire, indigente et stérile,
Aux regards du génie, elle est toujours fertile.

Combien il faut d'art, dit *La Bruyère*, pour rentrer dans la nature. Combien de temps, de règles, d'attention et de travail pour danser avec la même liberté et la même grâce que l'on sait marcher, pour chanter comme l'on parle; parler et s'exprimer comme l'on pense; jeter autant de force, de vivacité, de passion, de persuasion dans un discours étudié, et que l'on prononce en public, qu'on en a quelquefois naturellement et sans préparation dans les entretiens les plus familiers.

Une dernière observation encore bien essentielle, c'est qu'en travaillant à être naturel, il faut bien prendre garde de devenir commun et trivial. On voit malheureusement des acteurs doués d'un beau talent, le défigurer par des *charges* qui outrent la nature, en voulant flatter le goût souvent égaré de la multitude : ainsi que l'a dit Montesquieu, une des choses qui nous plaisent le plus, c'est le *naïf*; mais c'est aussi ce qui est le plus difficile à saisir; la raison, c'est qu'il est précisément entre le noble et le bas, et il est si près du bas,

qu'il est très difficile de côtoyer toujours celui-ci sans y tomber.

Les musiciens ont reconnu que la musique qui se chante le plus facilement est la plus difficile à composer : preuve certaine que nos plaisirs et l'art qui nous les donne, sont entre certaines limites.

NOBLESSE.

CONTENANCE. — DIGNITÉ. — MAJESTÉ.

La noblesse est un heureux accord de la dignité, de la grâce et de l'élégance.

La beauté des formes et la régularité des traits du visage ne sont pas des conditions inséparables de la noblesse au théâtre : nous en avons des exemples dans la personne de Lekain et de plusieurs autres acteurs célèbres.

Tous les hommes se laissent ordinairement prendre par les yeux. Les femmes d'ailleurs ont aussi une grande influence sur le jugement que l'on porte des manières extérieures d'un homme. Il faut donc que l'acteur s'attache particulièrement à soigner sa contenance, et à donner à sa démarche l'air de dignité et de noblesse qui convient aux héros ou aux grands personnages qu'il est appelé à représenter.

Le maintien ne doit jamais être affecté. L'acteur qui se sent gêné dans ses mouvemens est mal dessiné.

Il faut être ferme sur ses pieds, qui sont comme la base du corps et d'où part toute l'assurance du geste. Un homme n'est jamais plus aisément campé, et plus sûrement bien dessiné, que lorsqu'il est posé également sur ses deux pieds, peu distans l'un de l'autre, et qu'il laisse tomber ses bras et ses mains où leur propre poids les porte naturellement.

Le *maintien* est pour marquer les égards dus aux hommes. La *contenance* est pour leur en imposer.

Il faut, pour avoir bon air, se tenir droit, mais non pas trop droit, car on perd alors l'avantage de se montrer supérieur aux autres, dans les instans marqués du tragique ou du haut comique.

Si des acteurs et des actrices tragiques croient, en mesurant leurs pas et en entrant par secousses cadencées sur la scène (surtout dans des momens de douleur et d'abattement), se donner de la dignité ou de la noblesse, ils se trompent beaucoup; ils ont plutôt l'air de marionnettes, qu'une mécanique invisible fait agir. Mais voici le difficile : c'est que ceux qui voudront entrer en scène naturellement

pourront tomber dans le trivial, s'ils n'ont pas d'ailleurs assez de tact pour saisir le juste milieu entre les manières communes et les manières affectées.

Mistriss *Siddons*, célèbre actrice anglaise, ne perdait rien de sa noblesse, lors même qu'elle se précipitait à terre.

La noblesse seule caractérise la tragédie; sans elle toutes les actions grandes et héroïques sont avilies ou détruites; mais il faut être noble avec aisance, car rien n'est moins noble que tout ce qu'on fait pour le paraître.

La noblesse vient de la perfection du geste, plus que de toute autre chose; de la position des épaules et du mouvement du col sur son pivot.

Il n'y a jamais de noblesse dans l'expression, quand la voix n'est pas juste.

Larive pense que dans la tragédie, le rôle qui exige le plus de noblesse et de dignité est celui de Mithridate.

Lorsque nous ne montrons aucune attention à notre figure, et que le spectateur croit ne voir travailler que notre âme, la noblesse peut être portée à son plus haut degré.

Il doit y avoir noblesse dans le maintien, dans la marche, dans l'expression, dans la figure, dans la voix, dans le geste et dans le regard.

M. *Cizos* dit que, pour se créer une véritable noblesse dans la manière de rendre ses pensées et d'exprimer les choses, il faut s'accoutumer à voir les unes et les autres en grand.

Pour la *majesté*, elle va beaucoup plus loin que la noblesse, et on la voit aussi plus rarement, quoique tous les jours il y ait des rois en spectacle.

La majesté, à proprement parler, est la noblesse portée à un degré au-dessus de l'ordinaire; l'air imposant est un don de la nature, mais lui seul ne suffit pas encore pour donner de la majesté.

L'acteur qui sentira combien sa position le met au-dessus de tous ceux qui l'environnent, et qui le fera sentir au spectateur, sera sûrement majestueux.

Si l'on passe les bornes de la vérité dans les endroits où l'on veut être majestueux, on ne parvient qu'à se rendre ridicule et grotesque.

Quelquefois un seul mot prononcé avec une certaine majesté imposante, excitera plus de terreur qu'un long discours rempli de véhémence, tel est le mot qu'adresse Agamemnon à Clytemnestre dans *Iphigénie en Aulide*, acte 2e, *obéissez!* On se souvient toujours de l'effet que produisait le superbe Saint-Prix, dans ce moment.

On est à même de remarquer dans le monde que les hommes de la plus belle noblesse sont quelquefois privés de toute noblesse.

OBSERVATION. (de l')

Examen, recherche sur les effets et les causes.

L'observation est ce regard réfléchi que l'âme porte, par le moyen des sens, sur les objets qui l'occupent, pour acquérir une connaissance exacte de leurs qualités, de leurs effets, de leurs rapports et de leurs causes.

L'observation est la base fondamentale de toutes les connaissances possibles.

Qui benè definit et dividit, tanquam Deus.

Bien définir et bien diviser, ou en d'autres termes : *bien observer et bien analyser, c'est être presque un Dieu.*

L'art d'observer consiste à pénétrer les qualités des êtres qu'on étudie.

Il est malheureux, pour la perfection de l'esprit humain, qu'il soit plus à portée de faire des raisonnemens que des observations; on raisonne à perte de vue sans se déranger; *mais on ne pense à observer que lorsqu'on a trouvé le sujet de ses observations* avec la manière de les faire; il faut au contraire *chercher* et même *provoquer* les sujets d'observations.

La meilleure de toutes les méthodes, pour étayer ses observations, c'est de les faire en sens contraire.

Le premier pas vers la perfection consiste à observer.

Quand on n'a pas observé, ou qu'on a mal observé, on ne peut que conjecturer, que deviner, et par conséquent on ne peut avoir que des notions fausses ou incertaines. Mais il faut s'accoutumer, dit *Condillac*, à ne voir dans les objets que ce que nous voyons en effet.

Nous avons dit au commencement de cet ouvrage, dans les réflexions sur l'*Art du Comédien*, que l'acteur devait être froid observateur de la nature humaine; non pas que nous entendions, comme Diderot, qu'il doive être dépourvu de toute sensibilité et ne jamais se laisser dominer par le sentiment, mais nous voulons dire qu'il ne faut pas que le comdéien observateur, et pour ainsi dire scrutateur de la nature, se laisse emporter au moment où il observe, au moment où il *étudie*, par le sentiment qui pourrait animer tout autre individu à sa place, qu'il ne faut pas que la sensibilité lui ôte les moyens d'analiser; il doit, pendant qu'il fait son étude, pendant qu'il rassemble ses matériaux, rester impassible; s'il était trop péniblement affecté, il ne pourrait plus

observer. S'il n'était pas maître de lui, comment pourrait-il, plus tard, se rappeler les détails, les particularités de ses observations? Demandez à une personne ordinaire, à un spectateur fortuit, qui vient d'assister aux derniers momens d'un mourant, à une opération douloureuse, à une exécution publique, à un incendie affreux, à un combat sanglant; demandez-lui des détails, demandez-lui des observations sur l'humanité, eh bien! voilà quelle est toujours sa réponse : J'étais trop ému; cela m'a fait trop de mal; c'était un spectacle déchirant.

Et vous feriez un grand artiste d'un être semblable, d'un être qui, par foiblesse, craindrait de surprendre les secrets de la nature? Non, jamais. Cette faiblesse est naturelle sans doute, elle honore l'humanité; mais où elle existe exclusivement, il n'y a plus de génie. Le véritable artiste qui veut étudier les effets de la nature, doit faire d'abord abnégation de cette sensibilité commune à toutes les âmes; cet artiste ne vient point en curieux, il vient observer la nature et la prendre sur le fait; il n'assiste pas à un spectacle, il examine, il étudie, il analyse. Son cœur est sans doute accessible à toutes les affections humaines; mais s'armant contre leurs émotions, il les concentre pour ainsi dire en lui-même. Il sent

le besoin de s'épancher, mais il le surmonte par une contraction douloureuse; en un mot, il n'est plus homme, c'est un artiste, l'amour de la gloire, le feu du génie l'emportent; il oublie, pour un instant, les sentimens de l'humanité qui, dans d'autres circonstances de sa vie, peuvent briller en lui de tout leur éclat; enfin, c'est Raphaël crucifiant son modèle, c'est le Guide déchirant la beauté, c'est notre célèbre Larrey emputant un brave.

Voici l'opinion de Diderot relativement à la sensibilité chez les comédiens; elle rentre en partie dans notre système; mais elle se rapporte plus particulièrement au comédien représentant la nature qu'au comédien étudiant la nature.

« . . . Et comment la nature, sans l'art, formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe rigoureusement sur la scène comme dans la nature, et que les drames sont tous composés d'après un certain système de convention et de principes? Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différens, puisque dans l'écrivain le plus énergique, le plus clair et le plus précis, les mots ne peuvent jamais être les signes absolus d'une idée, d'un sentiment, d'une pensée?

» J'ai d'autres idées que l'auteur de l'ouvrage

intitulé *Garrick, ou les acteurs anglais*, sur les qualités premières d'un grand acteur.

» Je lui veux beaucoup de jugement, beaucoup de finesse, mais nulle sensibilité, ou, ce qui est la même chose, l'art de tout imiter, et une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles : s'il était sensible, il lui serait impossible de jouer dix fois de suite le même rôle avec la même chaleur et le même succès; très-chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme le marbre à la troisième; au lieu qu'imitateur réfléchi de la nature, en entrant la première fois sur la scène, il sera imitateur de lui-même à la dixième fois; son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera de toutes les réflexions nouvelles qu'il aura faites; et vous en serez de plus en plus satisfait. Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez point de leur part à aucune unité; alternativement leur jeu est fort et faible, chaud et froid, plat et sublime; ils manqueront demain l'endroit où ils ont excellé aujourd'hui : en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils avaient manqué la veille. Au lieu que ceux qui jouent de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation, d'imagination, de mémoire, sont un, les mêmes à toutes les repré-

sentations, toujours également parfaits; tout est mesuré, tout est appris; la chaleur a son commencement, son milieu, sa fin. Ce sont les mêmes accens, les mêmes positions, les mêmes mouvemens; s'il y a quelque différence d'une représentation à une autre, c'est toujours à l'avantage de la dernière. Ils ne sont presque point journaliers; ce sont des glaces parfaites toujours prêtes à montrer les objets, et à les montrer avec la même précision et la même vérité. Ainsi que le poète, ils vont sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'on aurait bientôt vu le terme de leur propre richesse.

» Quel jeu plus parfait que celui de mademoiselle Clairon? Cependant, suivez-là, étudiez-là, et vous vous convaincrez bientôt qu'elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme toutes les paroles de son rôle. Elle a eu sans doute dans sa tête un modèle auquel elle s'est étudiée d'abord à se conformer; sans doute elle a conçu ce modèle, le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'elle a pu; mais ce modèle, ce n'est pas elle : si ce modèle était elle-même, que son imitation serait faible et petite! Quand, à force de travail, elle a approché ce modèle idéal, le plus près qu'il lui a été possible, tout est fait. Je ne doute pas qu'elle n'éprouve en

elle un grand tourment dans les premiers momens de ses études; mais ces premiers momens passés, son âme est calme; elle se possède, elle se répète sans presqu'aucune émotion intérieure, ses essais ont tout fixé, tout arrêté dans sa tête : nonchalamment étendue dans sa chaise longue, les yeux fermés, elle peut, en suivant en silence son rôle de mémoire, s'entendre, se voir sur la scène, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Il n'en est pas ainsi de sa rivale *la* [1] *Dumesnil:* elle monte sur les théâtres sans savoir ce qu'elle dira; les trois quarts du temps, elle ne sait ce qu'elle dit, mais le reste est sublime.

» Et pourquoi l'acteur différerait-il en cela du statuaire, du peintre, de l'orateur, du musicien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent à eux, ils leur viennent dans des momens tranquilles et froids, dans des momens tout-à-fait inattendus; alors, comme immobiles entre la nature et l'image qu'ils en ont ébauchée, ils portent alternativement un coup d'œil attentif sur l'une et sur l'autre, et les beautés qu'ils répandent ainsi dans leurs ouvrages sont d'un succès bien autrement assuré que celles qu'ils

[1] Nous parlerons, à l'article Observations diverses, de cette expression inconvenante.

y ont jeté dans la première boutade. Ce n'est pas l'homme violent, l'homme hors de lui-même qui nous captive, c'est l'avantage de l'homme qui se possède. Les grands poètes dramatiques surtout, sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux; ils saisissent tout ce qui les frappe, ils en font registre; c'est dans ces registres que tant de traits sublimes passent dans leurs ouvrages. Les hommes chauds, violens, sensibles se mettent en scène; ils donnent ce spectacle, mais ils n'en jouissent point; c'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature en tout genre, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très-sûr, seront, à mon sens, les êtres les moins sensibles; ils sont également propres à trop de choses, ils sont trop occupés à regarder et à imiter pour être vivement affectés au-dedans d'eux-mêmes. Voyez les femmes, elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité. Quelle comparaison d'elles et de nous dans l'instant de la passion! Mais autant nous leur cédons quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. Dans la grande comédie, la comédie à laquelle

je reviens toujours, celle du monde, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre, tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous; les seconds, qui s'amusent à copier leurs folies, s'appellent des sages, c'est l'œil fixe du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui les peint, et qui vous fait rire ensuite du tableau de ces fâcheux originaux dont vous avez été quelquefois la victime. »

Les réflexions suivantes, d'Engel, nous ont paru mériter aussi d'être rapportées; moins positif que Diderot, tout en accordant beaucoup à l'art, il fait la part de la nature.

« Tous les comédiens, en général, parlent sentiment, et se persuadent que leur jeu sera parfait, pourvu que suivant le conseil de Cahuac, ils parviennent à se pénétrer jusqu'à l'enthousiasme de leurs rôles. Je connais un seul acteur, mais c'est aussi le plus excellent dont j'aie entendu parler jusqu'à présent; savoir *Eckoff*, qui ne s'en est pas tenu au simple sentiment, ni par rapport à la déclamation, ni par rapport au geste. Je sais, au contraire que dans la représentation il était très-attentif à ne point se laisser emporter par le sentiment; afin que le défaut de présence d'esprit ne le fît point pécher contre la vérité,

l'expression, l'harmonie et l'ensemble. — Un artiste qui s'abandonne simplement à la sensibilité de son âme, peut tout au plus espérer de représenter fidèlement les passions offertes à son imagination par le poëte, avec les mêmes nuances qu'on apercevrait dans la réalité, chez toutes les personnes qui en seraient actuellement affectées. En un mot, il rend complètement la nature. Mais l'imitation, la copie fidèle de la nature, ainsi qu'on l'a déjà tant observé, et qu'on l'observera toujours avec raison par la suite, est un principe qui ne suffit dans aucun art. La nature crée souvent des choses avec une telle perfection, que l'art doit se borner à les saisir telles qu'elles sont, et à les rendre avec la plus scrupuleuse fidélité; mais quelquefois aussi la nature, même en développant toutes ses forces, n'atteint pas le degré de perfection nécessaire; ses productions sont tantôt fausses, tantôt faibles, tantôt outrées. Alors il est du devoir de l'art de corriger les défauts de la nature, de rectifier ce qu'elle a de faux, d'adoucir convenablement ce qui peut être trop fortement prononcé, de rendre la vigueur nécessaire à ce qui est faible, suivant la masse des observations que l'art a eu soin de recueillir, ou plutôt suivant les principes qui en sont le résultat.

« Le jeu du plus habile acteur, guidé uniquement par la nature, offre souvent dans le ton de la voix, et dans le mouvement du corps, des tâches, des négligences, des traits trop faibles ou trop outrés; il en résulte des lacunes à remplir, des superfluités à retrancher, de petites discordances à rectifier : soins absolument essentiels que tout artiste ne doit jamais perde de vue. Les ouvrages de l'art doivent en général, s'offrir comme les productions les plus parfaites de la nature, qui, dans des millions de chances, peuvent se rencontrer en effet, mais qui, selon toutes les apparences, ne se rencontrent jamais facilement.

« On dira que tout ce qui se fait d'après des règles sera nécessairement froid, roide et pénétré. Cette observation est en effet juste quand on prend la chose dans le vrai sens. Tant que la règle est présente au souvenir du disciple, tant que sa mémoire la lui rappelle sans cesse, et que timide et incertain dans l'application qu'il doit en faire, il craint toujours de commettre des fautes, alors l'exécution restera très-imparfaite, et même au-dessous de ce qu'elle serait s'il ne suivait que l'impulsion d'un heureux instinct. Aussi l'habileté de l'exécution s'acquiert-elle plutôt par l'étude et la connaissance approfondie des règles, que par le

tact que donnent les idées confuses du sentiment. Cependant on y parviendra toujours; la règle qui s'offrait d'abord avec clarté à l'esprit, se transformera d'elle-même en idée, et se confondra avec le sentiment qui, au besoin, se présentera avec plus de promptitude et de facilité. L'âme, par l'attention qu'elle doit donner à la règle, ne perdra plus rien de sa force, parce que cette attention ne sera plus nécessaire, l'exécution deviendra aussi facile, elle aura autant de vivacité et de souplesse que celle du simple élève de la nature; mais il y aura plus de fermeté, plus d'effet et plus d'adresse à surmonter les obstacles.

« Lorsqu'après des peines opiniâtres, l'habileté s'obtient enfin (ce qui ne manque presque jamais d'arriver), alors l'élève devient dans son art un maître consommé, qui sait vaincre toutes les difficultés possibles d'une manière aussi facile que sûre et précise; avantage auquel l'homme guidé seulement par son instinct naturel ne pourra jamais prétendre; il en est de même dans tous les arts. »

M. Étienne, dans sa notice sur Molé (Collection des Mémoires dramatiques), raconte une anecdote relative à cet acteur, et qui a rapport aux diverses opinions que nous venons

de citer; voici comment cet honorable académicien s'exprime :

« Jamais Molé, dit-il, n'a peut-être montré un talent si prodigieux que dans le Jaloux, pièce très-médiocre de Rochon de Chabannes; il s'élevait jusqu'au sublime dans le passage suivant :

Je suis épouvanté moi-même, et furieux
D'une action aussi hardie.
Mes cheveux hérissés, sur mon front pâlissant,
Sont tout inondés d'eau qui couvre mon visage;
Et ma langue épaissie en mon palais brûlant,
Ne saurait exhaler les transports de ma rage.

« Sa physionomie contractée, son œil égaré peignaient tous les sentimens qui dévorent un jaloux furieux; sa langue épaisse s'emblait pouvoir à peine articuler les mots, ils s'échappaient difficilement de sa bouche, et par un art merveilleux il n'en laissait pas perdre un au public qui l'écoutait. Dans ce fameux passage il était toujours couvert d'une grêle d'applaudissemens; l'enthousiasme gagnait le parterre et les loges, c'était une sorte de transport électrique qui saisissait à la fois tous les spectateurs d'admiration. Dans ma première jeunesse j'ai vu plusieurs fois Molé jouer le rôle du jaloux, et je n'ai jamais éprouvé au

théâtre une impression plus profonde et plus vive.

« M. Nepomucène Lemercier, mon confrère à l'institut, m'a raconté à ce sujet une anecdote intéressante que je crois devoir consigner dans cette notice. La première fois qu'il assista à la pièce de Rochon de Chabannes, il éprouva, au passage dont je viens de parler, la même sensation que le public, et il fut transporté d'un tel enthousiasme, qu'après la représentation il ne put résister au plaisir d'aller féliciter l'acteur de ces effets prodigieux de son talent.

« Eh bien! lui dit Molé, je ne suis pas content de moi aujourd'hui; aussi je n'ai pas produit cette fois, sur le public, la même impression que de coutume. Je me suis trop livré, je n'étais plus maître de moi; j'étais entré si vivement dans la situation, que j'étais le personnage même et que je n'étais plus l'acteur qui le joue; j'ai été vrai comme je le serais chez moi; mais pour l'optique du théâtre, il faut être autrement : la pièce, ajouta Molé, se rejoue dans quelques jours; venez la voir encore et placez-vous dans les premières coulisses. M. Lemercier s'y trouva avec exactitude; au moment où arrive la fameuse scène, Molé tourne la tête de son côté et lui dit à voix basse :

« Je suis bien maître de moi, vous allez voir.» Et en effet, M. Lemercier m'a assuré que l'acteur avait produit une sensation beaucoup plus forte que le premier jour, et qu'il n'avait jamais vu plus d'art et de calcul pour remuer les spectateurs.

« La vérité théâtrale était l'objet constant des études et des travaux de Molé, c'est à elle seule qu'il a dû tous ses succès ; il avait coutume de dire que pour réussir à la scène, il fallait *garder sa tête et livrer son cœur.* »

Lieux où il faut particulièrement observer et étudier la nature.

A la campagne, pour la voix, les gestes francs et naturels des paysans. — *Dans les Églises*, les vrais et les faux dévots; les subalternes arrogans. — *Au Palais de Justice*, les avocats, les juges, les plaideurs et le *public.* — Dans les *hôpitaux* ; — Les *cimetières* ; — Les *prisons*. — Les *halles*. — Les *cabarets et les guinguettes*. — Au *théâtre*, le parterre et les loges. — Aux *palais des princes*, ceux qui gardent et ceux qui regardent. — *Dans les maisons des grands et des riches, les valets.* Observez aussi les *petits enfans* qui crient, qui

se plaignent, qui causent, qui se disputent (pour leur ton et leurs gestes très-expressifs.)

Enfin, le comédien doit observer en *tous temps* et en *tous lieux* tout ce qui se présente à lui; mais il faut particulièrement qu'il étudie dans les lieux désignés ci-dessus. Il y saisira bien des tons et des gestes frappans. En un mot, le comédien est, suivant une expression originale, mais frappante de Michot, le *mouchard du genre humain*.

OPÉRA.

Drame lyrique; lieu où l'on représente ce genre de pièces.

Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les cœurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.

L'opéra a dû sa naissance en France au cardinal Mazarin; ce prélat, digne émule du cardinal Bertrand de Bibiena, employa tout son crédit à propager les théâtres lyriques, dont on sait que les papes ont été les premiers di-

recteurs. Nous avons, au commencement de cet ouvrage, parlé du privilége accordé à un abbé (l'abbé Perrin), et qui passa ensuite au musicien Lulli; c'est de cette dernière époque que datent les beaux jours de notre opéra.

Les ballets, les décorations, la pompe théâtrale sont en grande partie les principaux objets qu'on vient admirer à l'Opéra. *La Bruyère*, en parlant du goût qu'on a en général pour ce genre de spectacle, s'exprime ainsi :

« C'est prendre le change et cultiver un mauvais goût que de dire, comme on l'a fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfans et qui ne convient qu'aux marionnettes. Elle augmente et embellit la fiction, soutient, dans les spectateurs, cette douce illusion, qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changemens aux *Bérénices* et à *Pénélope* [1], il en faut aux opéras; et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un continuel enchantement. »

On peut affirmer, malgré les critiques, que notre grand Opéra est un spectacle *unique*

[1] Tragédies du temps.

dans le monde ; et on peut s'en persuader en lui comparant, sans prévention, les théâtres du même genre chez l'étranger.

Peut-être pourrait-on reprocher à l'Académie royale de musique d'oublier son titre, en laissant la danse prévaloir sur la *scène lyrique* ; ce reproche toutefois pourrait être affaibli par le goût même du public, qui court avec empressement à la représentation d'un ballet, et n'apporte ordinairement qu'une froide admiration à celles des chefs-d'œuvre des Gluck et des Sacchini. C'est ainsi que l'on voit, dans certaines villes de France, le public écouter le ballet et regarder la comédie.

On doit trouver à l'Opéra trois genres distincts réunis : d'abord la tragédie lyrique proprement dite, ensuite l'opéra de genre et le ballet d'action ; ce dernier ne devrait pas envahir la scène à l'exclusion des deux autres.

Voici une observation qui s'adresse aux acteurs lyriques en général ; elle est relative à l'expression de leur jeu et de leur chant : il y a dans nos *opéra séria* des rôles qui exigent autant de noblesse et de pathétique que les grands rôles tragiques ; et les principes qui s'appliquent à ceux-ci doivent naturellement servir de règles aux premiers. Il faut donc que les chanteurs se pénètrent de la nécessité d'être acteurs, et

se perfectionnent dans l'action théâtrale, aussi bien que dans l'action musicale. Mesdames Branchu et Pasta ont prouvé qu'on pouvait réussir à la fois dans l'une et l'autre.

Quant au chant dans les opéra, les acteurs, à qui l'on reproche des imperfections, se rejettent ordinairement sur l'accompagnement souvent trop fort des musiciens; ceux-ci, de leur côté, disent que ce sont les acteurs qui, par leurs cris, les obligent à en agir ainsi.

On peut faire, à cet égard, une remarque qui paraîtra singulière, c'est que l'orchestre de l'Opéra est composé d'artistes trop supérieurs dans leur genre, et que conséquemment chacun d'eux, étant maître sur son instrument, peut cependant avec un jeu parfait en particulier nuire à l'harmonie générale.

Nous ferons une dernière observation sur l'illusion résultant des décorations à l'Opéra : c'est qu'à ce théâtre où elle est beaucoup plus nécessaire qu'à tout autre, elle est quelquefois sacrifiée dans les changemens à vue, où le travail des machines et le bruit des trappes et des poulies viennent détruire le charme du spectateur.

OPÉRA-COMIQUE.

Genre de pièce qui tient le milieu entre l'opéra et le vaudeville. Théâtre où l'on représente ces sortes de pièces.

Voltaire écrivait en 1769 : « L'opéra-comique n'est autre chose que la *foire renforcée.* » S'il vivait maintenant, il tiendrait sans doute un langage tout contraire ; car on peut reprocher à l'opéra-comique de n'être point en général assez comique ; certaines pièces nouvelles en fournissent la preuve.

Il est à craindre que le mélodrame, qui a déjà porté une rude atteinte à notre premier théâtre, ne vienne aussi régner sur la scène de l'opéra-comique ; ce qui serait d'autant plus déplorable, que ce théâtre étant en quelque sorte le favori du public, pourrait finir par corrompre son goût, lorsqu'au contraire tous les spectacles doivent tendre à épurer ce goût.

PANTOMIME.

Langage de l'action, art de parler aux yeux.

La pantomime est la langue universelle; elle se fait entendre d'un bout du monde à l'autre, du sauvage et de l'homme policé : parce que la physionomie, les gestes et tous les mouvemens du corps ont leur éloquence, et que cette éloquence est la plus naturelle.

Pantomime, comme l'indique l'étymologie de ce mot, signifie imitateur de toutes choses.

Il est des circonstances où l'idée seulement rendue par le geste, produit une impression plus vive que celle que pourraient produire les paroles.

En étudiant dans la législation et l'histoire les effets de la langue des signes, on se convaincra qu'on frappe plus généralement et plus fortement en s'adressant aux yeux qu'aux autres sens et principalement à l'ouïe.

Pylades et *Bathyle* apportèrent à Rome un genre inconnu qui joignait un mérite réel aux attraits de la nouveauté; ils déployaient, dans leurs gestes seuls, toutes les ressources de l'éloquence. On raconte des prodiges de cette imitation muette de la nature.

Dans le geste de lady Macbeth, qui, som-

nambule, croit voir du sang sur ses mains, les frotte pour l'effacer et croit toujours le voir; quelle effrayante expression de remords! quelle pantomime! elle dit plus qu'un long discours.

L'acteur doit toujours intéresser, même en gardant le silence. Son extérieur doit annoncer, avant qu'il parle, ce qu'il va dire. Le sublime de l'art est d'être deviné par un jeu muet, des uns et des autres; enfin c'est de faire parler son silence. Cette manière de s'exprimer est la science de tout acteur qui se trouve sur la scène. Rien de ce qui s'y passe ne doit lui être étranger. En Angleterre, mistriss Siddons, Kean, Kemble; en Allemagne, Iffland et Eckoff ont donné la plus grande importance au jeu de leur physionomie. Nous avons déjà parlé, à ce sujet, de nos grands acteurs français.

Roscius s'exerçait à représenter, par la pantomime seule, la même phrase ou le même fait que *Cicéron* déclamait.

L'acteur vulgaire joue de la voix, du geste; le grand comédien joue de la physionomie; il est véritablement peintre et grand peintre; il connaît tous les signes, toutes les nuances des affections humaines; sans se mouvoir, sans parler, il peut à volonté les exprimer, et faire

passer dans l'âme des spectateurs les impressions les plus variées.

Garrick surtout a excellé dans ce langage silencieux, dans ce jeu muet, dans ce développement volontaire des symptômes des passions. On raconte de lui une anecdote qui prouve jusqu'à quel point de perfection il était parvenu dans cet art :

« A une représentation du roi Léar, Garrick porta à un tel degré de sublimité le pathétique, que deux hommes, placés au milieu du parterre, poussèrent des hurlemens et se meurtrirent le visage. Ces deux hommes étaient deux chefs de tribus sauvages, qu'un capitaine de vaisseau de la compagnie des Indes avait amenés avec lui. Les cris des deux insulaires valurent pour Garrick autant que les applaudissemens de l'assemblée entière. »

Tous les traits, toutes les parties du visage sont ordinairement aussi mobiles et aussi exercés chez les différens acteurs remarquables. La diversité des emplois occasionne même des variétés frappantes dans leur physionomie; c'est ce qu'on appelle *changer de masque*. Cette expression nous vient du théâtre des Grecs où Eschyle avait introduit l'usage parmi les acteurs de changer de masque à chaque situation nouvelle.

Avec la pantomime, un mot, qui n'est qu'un mot, devient une chose. L'expression visible a tant d'empire, qu'elle peut détruire même les effets des paroles, et changer le oui en non et le non en oui.

C'est surtout en amour qu'elle exerce toute sa puissance; c'est toujours elle qui est chargée de la première déclaration, et c'est alors que l'amour est véritablement éloquent.

L'objet qu'on expose aux yeux ébranle l'imagination, excite la curiosité; tout l'esprit est dans l'attente de ce qu'on va dire, et souvent cet objet a tout dit; la parole quelquefois gâte ce qui a besoin seulement d'être senti.

Un auteur crée son personnage en parole; le comédien le crée en action.

Pour considérer les physionomies imitées sous leur véritable point de vue, il faut les regarder comme une langue naturelle parlée par tous les hommes, mais susceptible, comme tous les autres langages, de se perfectionner par la culture, et de présenter une foule de différences, depuis les grimaces et les gesticulations du sauvage, jusqu'à l'élégance, la précision, la variété d'un Roscius ou d'un Pylades, d'un Garrick ou d'un Préville.

Des impressions vives et rapides, une organisation mobile et même un peu disposée

au spasme, à l'imitation gesticulante et au ton automatique, suffisent quelquefois pour rendre un simple sauvage capable d'imiter un grand nombre de physionomies.

Les sauvages de la Nouvelle-Galles ont conservé, par une espèce de tradition *mimique*, l'histoire de tout ce qui les a frappés dans leurs nouvelles relations avec les Européens, depuis le gouverneur Phlips.

Cassidore appelle les pantomimes anciens, des hommes dont les mains disertes avaient pour ainsi dire une langue au bout de chaque doigt; ces pantomimes étaient parvenus à établir des nuances dans leur langage muet, et à faire distinguer les expressions propres et les expressions figurées.

PALEUR.

Absence apparente de la circulation du sang dans la physionomie.

La pâleur naît de la peur, du saisissement, de l'effroi; le sang n'arrive plus alors dans les vaisseaux capillaires de la peau du visage; l'expression *exsanguis* des Latins définit bien la nature physiologique de ce caractère. Dans la tristesse, la haine et la jalousie, la décoloration a une autre cause; elle vient d'altérations

plus profondes, moins passagères et liées à un dérangement dans les fonctions du cœur et de l'estomac.

Il est impossible au théâtre de pouvoir pâlir subitement : cette difficulté, suite de l'expression du poète, comme nous l'avons déjà dit à l'article *Illusion*, nuit souvent à l'effet théâtral.

On prétend que Baron pâlissait et rougissait tour à tour dans ces vers de *Cinna* :

Et dans un même instant, par un effet contraire,
Leur front pâlir d'horreur et rougir de colère.

Ce fait peut être vrai; mais certainement, s'il avait fallu faire l'opposé, c'est-à-dire *rougir* et ensuite *pâlir*, nous pensons que, malgré son grand talent, Baron n'aurait pu y parvenir.

Le moyen de *pâlir* est de se bien pénétrer de la situation dans laquelle on se trouve : alors on ressent naturellement l'effet que produirait cette situation même, si elle existait; mais cela ne peut arriver que dans un moment d'inspiration, et les momens d'inspiration portés à ce point, qui n'ont lieu ordinairement que chez les grands acteurs, sont encore malheureusement très-rares.

PAROLE.

Son articulé; faculté d'exprimer ses idées.

La parole est un assemblage de sons de la voix que les hommes ont établis pour être les signes de leurs pensées, et qui, par conséquent, ont la force de réveiller les idées auxquelles ils les ont attachés. Elle est l'écho du sentiment.

La parole simple et unie fait entendre la pensée; mais la parole véhémente communique les sentimens.

Il est important de bien marquer la distinction qui existe entre l'âme des paroles et leur corps, c'est-à-dire entre ce qu'elles ont de corporel et entre ce qu'elles ont de spirituel. La parole est un tableau de nos pensées; avant que de parler, il faut donc former dans notre esprit le dessin de ce tableau.

Saint-Luc, dans son évangile, chap. 4, dit: « La manière d'enseigner de Jésus-Christ remplissait d'étonnement, parce que sa parole était accompagnée de puissance et d'autorité. »

Il n'est pas besoin de s'étendre pour prouver l'influence de la parole, même simplement considérée comme son, sur l'esprit humain. Nous remarquerons seulement qu'elle perd un de ses grands avantages, par la négligence

qu'on apporte en général dans la prononciation; cette éloquence extérieure, comme l'appelle Cicéron, qui est à la portée de tous les auditeurs, parce qu'en ne parlant qu'aux sens elle les séduit et les éblouit. (Voyez *Prononciation.*)

PARTERRE.

Partie d'une salle de spectacle située entre l'orchestre et l'amphithéâtre.

Le parterre est pris ordinairement pour la masse du public. Tantôt sévère à l'excès, tantôt indulgent jusqu'à la faiblesse, mais le plus souvent juste et bienveillant, ses arrêts redoutables décident du sort de l'auteur et de l'acteur. Aussi est-ce à captiver cet arbitre souverain des destinées théâtrales qu'on doit s'appliquer particulièrement. Il faut plaindre le comédien qui, malgré ses efforts et quelquefois même malgré ses talens, est assez malheureux pour provoquer les rigueurs du parterre. En dépit de la protection des loges et du balcon, il succombe sous les marques d'improbation de la partie *agissante* des spectateurs. Qu'il ne se décourage pas cependant, car nous ne nous lasserons pas de le répéter, l'acteur qui a véritablement du talent finit tôt ou

tard par obtenir la justice qu'il mérite et par recevoir des applaudissemens qui lui font oublier la rigueur avec laquelle on avait accueilli ses premiers essais.

Il serait peut-être permis de protester contre cette espèce d'omnipotence que s'est arrogée le parterre, à l'exclusion de certaines parties de la salle, composées de spectateurs aussi éclairés. En y réfléchissant un moment, on pourrait en trouver la cause dans ce préjugé qui défend les démonstrations à la partie du public qu'on appelle *comme il faut*; en effet, on sait qu'il est de mauvais ton de siffler ou d'applaudir, comme s'il y avait de la honte à rire et à pleurer comme les autres hommes, et à montrer qu'on a une âme et des sens. On ne peut trop déplorer cette manie qu'on a en France, plus que partout ailleurs, d'affecter l'insensibilité, et de se faire violence pour comprimer les sensations les plus douces et les plus naturelles. Par là on se prive de véritables jouissances ou l'on étouffe les sentimens généreux, et en voulant montrer du caractère, on n'est que ridicule. Ces stoïciens de bon ton devraient se rappeler le grand Condé pleurant en entendant réciter les vers de Corneille; c'est l'une des époques les plus glorieuses pour l'esprit humain.

Au résumé, on n'a que trop réussi à propager cette froideur et cette insensibilité factice qui découragent l'acteur et font les mauvais plaisans. Les momens d'enthousiasme sont passés au théâtre ; nous ne sommes plus au temps où Voltaire criait au public : *Bravo! Athéniens! c'est du Sophocle.* Maintenant il n'y a plus d'Athéniens , mais aussi il n'y a plus de Sophocle.

On a prétendu que les banquettes placées aux parterres des théâtres de Paris avaient contribué pour beaucoup à ce changement. Ayant fait asseoir le parterre, il est tombé dans la léthargie. Et à la lettre, étant assis vous n'êtes plus au *par-terre.*

La communication des idées et des sentimens ne se fait plus sentir; l'électricité est rompue, depuis que les banquettes ne permettent plus aux têtes de se toucher et de se mêler. Autrefois un enthousiasme incroyable l'animait, et l'effervescence générale donnait aux productions théâtrales un intérêt qu'elles n'ont plus.

Cependant cette opinion a trouvé beaucoup de contradicteurs, et la question est encore indécise.

Regarder le parterre fixement, dans certains momens comiques ou tragiques, produit de l'effet; mais il ne faut pas paraître le faire avec intention.

M. Théaulon, auteur de l'*Indiscret*, comédie en vers et en cinq actes, qui fut jouée deux fois au théâtre de l'Odéon, dit dans la préface de sa pièce qu'il a fait imprimer : « Voltaire a écrit que le parterre de nos théâtres était un composé du singe, de l'âne, du perroquet et du serpent; je suis tenté de croire que la politique y a mis un peu du tigre. »

Malgré l'autorité que, dans cette circonstance devrait avoir Voltaire, et malgré celle de M. Théaulon, qui paraît vouloir renchérir encore, nous ne pensons pas que les parterres de nos théâtres méritent d'être définis de la sorte; car enfin s'il fallait s'en tenir à cet égard au jugement du philosophe de Ferney, et à celui de l'auteur de l'*Indiscret* de 1825, un homme paisible, en entrant dans un parterre, pourrait redouter à tout moment la griffe du tigre, le dard du serpent ou le coup pied de l'âne, etc.

PASSIONS.

Mouvemens de l'âme, affections violentes.

Les penchans, les inclinations, les désirs, les aversions poussés à un certain degré de vivacité, joints à une sensation confuse de plaisir ou de douleur, forment les passions. Elles vont jusqu'à ôter tout usage de la liberté. C'est l'état où l'âme s'est en quelque manière rendue *passive*; de là le nom de passion.

Aucune passion de l'âme n'est visible comme telle, mais seulement en tant qu'elle agit sur les parties visibles du corps.

Chaque passion a son mouvement, et c'est ce mouvement qu'il faut savoir saisir.

« Si les hommes, dit *Leibnitz* (Essai sur l'entendement humain), voulaient examiner davantage avec un véritable esprit observateur les signes extérieurs de leurs passions, le talent de se contrefaire deviendrait un art moins facile. »

Cependant l'âme conserve toujours quelque pouvoir sur les muscles; mais elle n'en a aucun sur les sens, suivant *Descartes (Passiones animæ*, art. 114*)*, et par cette raison, la pâleur et la rougeur subites ne dépendent pas, ou presque point, de notre volonté. (Voyez *Pâleur*.)

N'espérez pas exprimer les passions par le seul effort de la voix. Beaucoup de gens, en s'agitant et en criant, ne font qu'étourdir. Pour réussir à peindre les passions, il faut étudier les mouvemens qui les inspirent.

Longin, en parlant du style, dit qu'il n'y a rien de si choquant qu'une passion exprimée avec pompe et par des périodes réglées; qu'on doit retrancher l'ordre et les liaisons. Cette observation peut s'appliquer à l'expression du jeu chez l'acteur. Par exemple, on remue plus sûrement l'âme du spectateur par une douleur concentrée, que par une douleur étalée.

La passion n'admet point en général les images, elle supposerait dans l'orateur une attention qu'une émotion vive ne permet pas d'avoir; c'est par cette raison que la description du monstre a été justement critiquée dans la *Phèdre* de Racine.

La physionomie en mouvement est un tableau varié et vivant, où se peignent avec autant de force que de délicatesse, toutes les sensations du cœur, toutes les opérations de l'esprit. L'homme jouit, souffre; il veut, il désire, il entre en fureur; il hait, il aime; il craint ou brave le danger. Toutes ces émotions, tous ces sentimens, sont exprimés sur son visage;

chaque mouvement de l'âme est rendu par un trait, chaque action par un caractère, dont l'impression est impérieuse, involontaire, et peint au dehors, par des signes pathétiques, les images de nos secrètes agitations.

L'observation de cette physionomie en mouvement est une des parties principales de l'histoire physiologique des passions.

Sa variété et son étendue dans l'homme dépendent de la structure admirable de la face, dont les moyens d'expression répondent à la quantité innombrable des affections et des pensées.

En effet non-seulement chaque partie, chaque région du visage prend un caractère dans les passions; mais des muscles isolés et délicats, un assemblage de vaisseaux, de fibres, de nerfs qui semblent avoir quelque chose de la mobilité de l'esprit et de la délicatesse du sentiment, obéissent séparément à chaque émotion, et l'expriment avec autant d'énergie que de fidélité.

Les passions, considérées relativement à leurs effets physiques et à leur expression, sont, 1° *convulsives* et cruelles (*spasmodiques*); 2° *oppressives*; 3° *expansives*, c'est-à-dire accompagnées d'un doux épanouissement et d'une heureuse dilatation dans tous les organes;

Les opérations de l'esprit doivent occuper un tableau séparé, et ne pas être confondues, même sous le rapport de l'expression, avec les affections morales.

Il faut donc étudier successivement dans leurs rapports avec la physionomie, les passions convulsives et farouches, les passions oppressives, les passions expansives et les opérations de l'esprit.

PASSIONS CONVULSIVES.

La crainte, la frayeur, les combinaisons et les modifications variées de ces deux sentimens; — la fureur en général; — la fureur d'un être fort, et celle de l'homme faible et pusillanime; — celle d'un idiot; — la fureur avec épuisement; — la douleur convulsive.

PASSIONS OPPRESSIVES.

Les passions oppressives et concentrées sont accompagnées d'un resserrement pénible; on dirait que le principe du sentiment abandonne la surface du corps, et se retire dans la circonférence vers le centre. Le pouls alors est petit, serré; la peau se décolore; la région du cœur est douloureuse; quelquefois il y a fris-

son, palpitation, tremblement et angoisse.

Le repentir de la faiblesse; — le remords du crime; — la douleur concentrée; — l'affliction; — la mélancolie et la tristesse profonde d'une femme qui embrasse un monument funéraire; — une tristesse pleine de noblesse et de fierté; — une tristesse extrême avec stupeur; — une douleur avec défaillance et une douleur avec résignation.

PASSIONS EXPANSIVES.

Attendrissement; — pitié; — clémence; — désir; — espoir; — amour et son recueillement mélancolique dont l'expression est si tendre; — dévotion, qui est aussi une espèce de tendresse et d'amour; — piété; — ferveur; — contemplation; — extase.

Engel, Lebrun, Larive et d'autres écrivains ont, en définissant les passions, donné d'excellens principes pour les exprimer.

Voici l'analise de quelques-unes de celles qu'on exprime le plus souvent au théâtre, et d'où découlent d'ailleurs toutes les autres.

Amitié.

Il y a un genre de sentiment agréable qu'il est souvent très-important à l'acteur d'exprimer par ses gestes et par le jeu de sa physionomie. C'est l'*oubli* de soi-même, cet échange de notre moi contre un autre moi, qui nous édentifie avec une volupté intellectuelle, si douce au personnage d'un caractère noble, élevé et mis à l'épreuve par de grands malheurs ou par des actes de courage. La vénération et l'amour, l'amitié et son héroïque dévouement naissent souvent dans ces circonstances; un mouvement, une action *soudaine* et qui peint une vive sollicitude, offrent des gestes dont l'emploi bien entendu, produit quelquefois un effet bien touchant à la scène. Ces traits quelquefois si simples, supposent dans l'acteur une grande connaissance du cœur humain et des signes les plus propres à en montrer les affections les plus touchantes.

Amour.

Beaucoup de jeunes acteurs confondent dans l'expression au théâtre l'amour *vrai* avec l'a-

mour *séducteur*; il est important de les distinguer.

Le premier prend sa source dans l'âme; ses développemens sont d'autant plus purs, qu'il n'emploie ni l'afféterie, ni la manière. La sensibilité est sa seule éloquence. Le véritable amant jouit de la pensée, de son regard. L'âme et les sens, le physique et le moral, tout se réunit et se fond dans le même sentiment.

L'amour ne devrait s'exprimer au théâtre que comme un sentiment exquis de l'âme qui ne doit jamais faire soupçonner ses effets physiques.

L'expression des *désirs* ne doit pas être confondue avec celle des passions, et le délire de la tête ou l'irritation des sens, avec les tendres sentimens du cœur.

Amour simple.

Les mouvemens de cette passion, lorsqu'elle est simple, sont fort doux et simples; car le front sera uni, les sourcils un peu élevés du côté où se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause de l'amour; les yeux peuvent être médiocrement ouverts, le blanc de l'œil fort vif et éclatant, la prunelle doucement

tournée du côté où est l'objet, elle paraîtra un peu étincelante et élevée; le nez ne reçoit aucun changement, de même que toutes les parties du visage, qui, étant seulement remplies de l'esprit qui les échauffe et qui les anime, rendent la couleur plus vive et plus vermeille, et particulièrement à l'endroit des joues et des lèvres; la bouche doit être un peu entr'ouverte et les coins un peu élevés; les lèvres paraissent humides, et cette humidité peut être causée par la vapeur qui s'élève du cœur. (Lebrun.)

Dans l'amour, l'expression est souvent compliquée de celles de plusieurs émotions qui se rattachent à cette passion.

Quand l'amour est *seul*, c'est-à-dire quand il n'est accompagné d'aucune sorte de joie, ni désir, ni tristesse, le battement du pouls est égal, et beaucoup plus fort et plus grand que de coutume; on sent une douce chaleur dans la poitrine, le front est uni, les sourcils un peu élevés du côté où se trouve la prunelle.

Amour accompagné de désir.

Le désir qui n'abandonne guère l'amour, rend les sourcils pressés et avancés sur les yeux, qui sont plus ouverts que dans l'état ha-

bituel. La prunelle enflammée se place au milieu de l'œil, les narines s'élèvent et se serrent du côté des yeux, la bouche s'entr'ouvre et le teint est vif et animé.

Voltaire dit que l'amour est de toutes les passions la plus forte, parce qu'elle attaque à la fois la *tête*, le *cœur* et le *corps*.

Quand l'amour n'émeut pas, il refroidit.

Désir.

Le désir est une agitation de l'âme, causée par les esprits qui la disposent à vouloir des choses qu'elle se représente lui être convenables : ainsi, on ne désire pas seulement la présence du bien absent, mais aussi la conservation du présent.

Dans le désir, les bras sont étendus vers l'objet que l'on désire ; tout le corps peut s'incliner de ce côté-là, et toutes les parties paraîtront dans un mouvement incertain et inquiet.

Haine, jalousie.

La haine est une émotion causée par les esprits qui incitent l'âme à vouloir être séparée

des objets qui se présentent à elle comme invisibles.

La haine et la jalousie ont de grands rapports entr'elles ; leurs mouvemens extérieurs sont presque les mêmes.

L'une ou l'autre de ces passions rend le front ridé, les sourcils abattus et froncés, l'œil étincelant, la prunelle à demi cachée sous les sourcils tournés du côté de l'objet ; elle doit paraître pleine de feu aussi bien que le blanc de l'œil et les paupières ; les narines pâles, ouvertes, plus marquées qu'à l'ordinaire, retirées en arrière, ce qui fait paraître des plis aux joues ; la bouche fermée en sorte que l'on voit que les dents sont serrées ; les coins de la bouche retirés et fort abaissés ; les muscles des mâchoires paraîtront enfoncées ; la couleur du visage, partie enflammée, partie jaunâtre ; les lèvres pâles ou livides.

Lorsque la jalousie est *dissimulée* et concentrée, une pâleur livide et sombre couvre le visage ; telle doit être l'expression de Mithridate dans la scène où il arrache le secret de Monime. D'André Bardou, qui a fait cette remarque, ajoute que la révélation du secret change entièrement la physionomie du monarque jaloux ; que le trouble, le désespoir, la fureur, doivent couvrir subitement son visage

de teintes plus enflammées; changemens qui arrachent à la malheureuse princesse, qui s'est trahie, cette exclamation si naturelle :

. . . . Seigneur, vous changez de visage!

Colère.

La colère est une agitation turbulente excitée par quelque circonstance qui nous blesse dans nos intérêts ou dans nos affections, et par laquelle l'âme se retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure reçue, et s'élève en même temps contre la cause de l'injure afin de s'en venger.

Dans la colère tous les mouvemens sont grands et fort violens, et toutes les parties du visage sont agitées; les muscles doivent être fort apparens, plus gros et plus enflés qu'à l'ordinaire, les *veines* tendues et les nerfs de même.

La colère donne de la force à toutes les parties extérieures du corps; mais elle arme principalement celles qui sont propres à attaquer, à saisir et à détruire.

Dans une passion dont les effets deviennent si facilement hideux et dégoûtans, il faut que l'acteur se garde, plus que dans toute autre affection de l'âme, de l'outrer, ou même d'y mettre trop de vérité.

Nous nous sommes étendus sur cet article relatif aux passions, parce que c'est à les peindre

et à les exprimer avec vérité qu'on doit s'appliquer surtout au théâtre. Leur étude est donc une des choses les plus nécessaires et en même temps une des plus difficiles; et jamais on ne deviendra grand acteur, si l'on ne médite continuellement et profondément sur les sujets inépuisables d'observations qu'offrent les passions humaines.

PEINTRES A ÉTUDIER POUR L'EXPRESSION DE. PASSIONS.

LE TITIEN.	Pour la noblesse du style, le naturel et le sublime de l'expression, les visages voluptueux. Il existe à Dusseldorf un portrait de ce peintre, qui est un chef-d'œuvre presque incomparable de naturel et d'expression.
MICHEL-ANGE.	Pour les caractères énergiques, fiers, dédaigneux, sérieux, opiniâtres, invincibles.
GUIDE.	L'expression touchante d'un amour tranquille, pur, céleste.
RUBENS	Fureur, force, ivrognerie, tous les excès du vice.
VANDERWERF.	Physionomies modestes et souffrantes.
RAPHAEL . . LE POUSSIN .	Composition simple, profondeur dans les pensées, le calme de la noblesse, un sublime inimitable. Raphaël ne saurait être assez étudié; mais ce n'est que dans le grand genre : il est absolument inimitable dans les attitudes qu'il a su varier avec un art infini et toujours avec la même noblesse. Ses ouvrages mériteraient, pour cette raison seule, une étude approfondie et un commentaire particulier.

HOGARTH . . . Richesse inexprimable dans les scènes comiques ou morales de la vie. Personne n'a mieux caractérisé les physionomies basses, les mœurs crapuleuses de la lie du peuple, les charges du ridicule, les horreurs du vice.

GÉRARD DOUW. Caractères bas et fripons; physionomies qui expriment l'attention.

VILKENBOON. . Expression de l'*ironie*.

SPRANGER . . . Passions violentes.

CALLOT . . . . Les mendians, les filous, les bourreaux. C'est aussi le genre de A. Bath.

HENRI GOLTIUS. }
ALBERT DURER. } Sujets comiques et bas, paysans, valets.

MARTIN DE VOS. }
LUCAS DE LEYDE. }
SÉBASTIEN BRAND. } Même genre; ils y ont excellé. On trouve aussi chez eux des physionomies pleines de noblesse et d'un sublime vraiment apostolique.

REMBRAND . . Passions du petit peuple.

CARRACHE (Annibal). Comique et charges de toute espèce. Il présentait le caractère en peu de traits.

CHODOWIECKI. Seul vaut toute une école. Ses enfans, ses jeunes filles, ses mères de famille, ses valets sont admirables. Chez lui chaque vice a ses traits caractéristiques, chaque passion les attitudes et les gestes qui lui conviennent. Il a étudié, en observateur habile, tous les rangs de la société.

SCHELLENBERG. Ridicules de province.

DE LA FAGE. . Ses bacchanales, ses physionomies gaies et voluptueuses.

RUGENDAS . . Est le peintre de la fureur, de la douleur, des grands effets de la passion.

BLOEMAERT . . Attitudes qui marquent l'abattement.

Schlutter . . . Caractérise à merveille la souffrance dans les grandes âmes.
(Têtes gravées à l'eau forte par Node.)

Fuesli . . . . Genre gigantesque. Son génie s'exerce sur des caractères énergiques ; il peint à grands traits les effets de la colère, de la frayeur et de la rage, toutes sortes de scènes terribles.

Mengs . . . . Goût, noblesse, harmonie, calme.

West . . . . Noble simplicité, calme, innocence.

Lebrun . . . Toutes les passions se trouvent réunies dans ses *yeux*, ses *sourcils* et ses *bouches*.

Il faut joindre aux observations tirées de l'étude de ces grands maîtres, celles que fournissent aussi tous nos chefs-d'œuvre modernes. Les productions des artistes célèbres sont une mine inépuisable, riche et variée, où l'on puise le goût du vrai et du beau.

PATHÉTIQUE.

Touchant ; qui émeut avec force.

Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte, qui agite le cœur de l'homme.

Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement et subjugue sa volonté, voilà le pathétique.

Le genre pathétique exige une profondeur de pensée et de sentiment interne qui doit as-

soupir ou exalter l'expression, suivant le plus ou le moins de sensibilité qu'exigent les différentes passions.

Ce qui constitue essentiellement un acteur tragique c'est le pathétique; la nature en avait doué mademoiselle Dumesnil avec autant de profusion que Voltaire, et elle l'avait refusé à mademoiselle Clairon en lui accordant toutes les ressources de l'art qui approchent le plus de la nature.

En fait d'éloquence, les grands et fréquens mouvemens du pathétique font aimer et mépriser un peu l'orateur; le style grave et monotone est celui du commandement; il impose le respect.

Cicéron est de tous les hommes celui qui a porté le plus loin le charme du style et les ressources du pathétique. Il se complait dans sa magnifique abondance, raconte avec tout l'art possible et pleure avec grâce.

PEINTURE.

Description vive et naturelle de quelque chose.

L'acteur se sert de deux langues : l'une parlée, et l'autre physionomique.

Il ne doit jamais perdre de vue qu'il est

peintre ; et que c'est une partie de lui-même qui est sa toile.

Il faut, comme nous l'avons dit à l'article expression, proscrire toute imitation des objets qui frappent les sens et exiger simplement qu'on exprime les sentimens que ces objets font naître.

Engel raconte un exemple d'un effet très-pathétique produit par la peinture d'un sentiment violent; il est tiré de *Marianne* de *Gotter*, drame allemand (acte 3 scène dernière).

« Une mère malheureuse reçoit la funeste nouvelle, que son fils, qui a déjà été la cause de la mort de sa fille, est devenu le meurtrier de *Waler*; emportée par la rage et par la douleur, elle adresse à son mari ces paroles terribles : « Plût à Dieu qu'on l'atteignît, ce fils adoré, » qui donne de si belles espérances, et qu'on » le traînât enchaîné devant la maison de son » amante ! que j'entendisse les acclamations tu- » multueuses de la populace qui ne manque » jamais de se réjouir du malheur d'autrui ! que » son père, témoin de sa juste punition, vît « couler son sang ! » Lorsque j'entendis ce passage, mon imagination me représenta l'être le plus emporté et le plus révoltant ; je crus voir la plus effrayante expression de la rage ; un corps fortement jeté en arrière, des yeux sortant de

leur orbite, étincelans, égarés; des bras tendus avec effort plutôt vers le ciel que vers la terre, avec une physionomie dont tous les traits détraqués et convulsifs offraient l'image du désespoir. Tel fut aussi en effet le tableau que me fit voir l'actrice à la première exclamation : « *Plût à Dieu qu'on l'atteignît!* » Mais à la seconde, où malheureusement elle s'attacha à la *peinture* des liens qui devaient garrotter le coupable, tout ce jeu *s'évanouït;* son corps prit soudain une position verticale, ses bras s'affaissèrent, et ses mains se croisèrent sur les jointures des poignets; toute l'expression de la rage, qui seule pouvait excuser une explosion aussi contraire au cri de la nature, fut détruite, et la vérité, ainsi que l'illusion, se dissipèrent avec elle.»

L'expression et la peinture ne peuvent être réunies par le jeu de l'acteur dans une physionomie imitée, que dans les cas où l'imitation de l'objet ajoute à l'expression, et cela n'a ordinairement lieu que dans les scènes plaisantes.

PERFECTION.

Qualité surnaturelle attachée à ce qui est bien par excellence.

La perfection absolue dans les arts, comme

dans toutes les choses humaines, n'existe point; il n'y a qu'une perfection relative. L'homme perfectionne dans ce sens, mais il ne parfait pas; d'ailleurs les facultés humaines sont trop bornées pour pouvoir arriver à ce degré d'excellence qui n'appartient qu'à la Divinité. Nous roulons dans un cercle de connaissances tellement étroit, que déjà tout a été dit et fait; il faut refaire et redire d'une manière nouvelle, mais on ne fera ni on ne dira rien de neuf.

Dans les arts comme dans les grandes entreprises, le moyen le plus sûr d'atteindre au degré de perfection où l'esprit humain puisse espérer de monter, c'est d'avoir toujours présent à l'idée ce mot d'Apelle, *æternitati pingo.* En travaillant pour la postérité, on travaille pour sa propre gloire.

On entend tous les jours répéter, à propos de grands talens : il est *parfait, inimitable*. Par là on peut décourager le mérite naissant ou à naître, qui, en s'entendant citer sans cesse une perfection désespérante, s'effraye et recule devant les moyens à employer pour y parvenir. D'ailleurs il n'est pas difficile de prouver l'abus des superlatifs en fait d'art. Ouvrez les journaux du temps des Lekain, des Dangeville, des Dumesnil, vous trouverez les mêmes épithètes *parfait*, *inimitable*, accolées à leurs

noms; et cependant Talma et mademoiselle Mars les ont surpassés. Il faudrait connaître l'avenir pour prononcer d'une manière aussi absolue. Si on entend par inimitable ce qui ne pourra jamais être parfaitement copié, imité, le mot peut être juste; mais si l'on veut dire qu'il est impossible d'arriver au même degré de supériorité, le mot n'est plus juste; il se peut très-bien que d'autres acteurs obtiennent une réputation égale et même plus grande encore, en suivant une route différente dans les mêmes genres.

La manie des vieillards est d'exalter sans cesse le passé aux dépens du présent; celle de nos critiques actuels, de ne trouver bon que le présent, et de désespérer trop de l'avenir.

PHYSIONOMIE.

Ensemble des traits du visage.

C'est la beauté théâtrale, surtout dans la tragédie.

Rien n'est plus difficile que de démontrer une vérité positive en physionomie.

On entend par physionomie imitée, le jeu volontaire, l'action calculée des traits du visage, et la combinaison étudiée et devenue facile par l'habitude de tous les mouvemens du corps.

Il y a pour chaque disposition d'esprit une

physionomie ou un certain mouvement des muscles du visage, comme dans l'attention simple, l'attention excitée par le désir, l'attention avec étonnement, la méditation, le recueillement, la curiosité, la surprise, etc.

Une physionomie n'est jamais plus intéressante, que quand on y distingue une affection céleste en opposition avec une passion; par exemple, la pudeur combattant l'amour.

Les mouvemens fréquemment répétés laissent des impressions si profondes, que souvent elles ressemblent à celles de la nature. Par exemple, un commerce fréquent et des liaisons intimes entre deux personnes, les assimilent tellement, que non-seulement leurs humeurs se moulent l'une sur l'autre, mais que leur physionomie même et leur son de voix contractent une certaine analogie.

Lavater remarque qu'il existe une différence entre le visage de l'homme de société et celui de l'acteur célèbre. Il ne faudrait cependant pas, suivant nous, qu'on fût à même de faire cette remarque; car le comédien habile doit prendre toutes les physionomies possibles, et ne pas en conserver une distincte de celle des autres hommes.

Lavater et le docteur Gall jugent les hommes, le premier par les traits de la physionomie, et

le second par les protubérances du crâne. Ces différens systèmes, quoique très-philosophiques et très-profonds, ne peuvent pas être considérés comme infaillibles. Quant au système de Lavater, on voit tous les jours les physionomies les plus ingrates, et même les plus ignobles, qui n'annoncent aucune espèce de talent, appartenir cependant à des hommes d'un mérite éminent. Sans parler du temps présent, si nous nous reportons à l'antiquité, nous voyons la physionomie du plus grand des sages de la Grèce, et celle de l'ingénieux Esope, n'offrir que des traits communs et même repoussans. Nous avouerons cependant que le système de Lavater peut être adopté en partie, mais que les exceptions sont grandes, et qu'il ne faut pas trop légèrement chercher à en faire l'application.

Le système du docteur Gall est plus hardi, plus savant et plus profond. Il se lance dans les ténèbres de la nature, et cherche à les éclaircir : il y parvient souvent; mais à combien d'erreurs ce merveilleux système ne peut-il pas entraîner? Que de circonstances, que d'événemens fortuits dans la vie changent les premières inclinations des hommes! Combien d'êtres nés vertueux sont devenus criminels; et combien d'autres, au contraire, après la vie la

plus déréglée, sont devenus des modèles de vertus et de piété !

On a vu des exemples frappans de changemens de physionomie, qui ont été la suite de l'étude et de la contemplation des grands modèles, ou de la persévérance dans les grandes idées. Si l'on comparait les portraits ressemblans du général en chef de l'armée d'Italie, du premier consul de la république française, et de Napoléon, empereur, on ne reconnaîtrait certainement pas le même individu dans toutes ces têtes d'un caractère si différent. Il est certain que les circonstances extraordinaires qui ont préparé successivement la carrière de ce grand homme, ont dû nécessairement apporter à sa physionomie des changemens remarquables qui ont suivi, pour ainsi dire, le déploiement progressif de ses immenses facultés et de son étonnante élévation.

Chez notre premier tragédien, c'est sans doute la contemplation des modèles de l'antiquité, c'est l'étude approfondie des passions, c'est l'*identification* constante avec les grands personnages des siècles passés, qui lui ont donné cette physionomie noble, expressive, énergique, et qui n'était rien moins qu'héroïque dans sa première jeunesse, s'il faut en croire du moins ses portraits de cette époque; physionomie dans la-

quelle on aurait cherché en vain le premier acteur du siècle. Mais le feu sacré existait, le génie, guidé par le goût et le sentiment du vrai beau, a pour ainsi dire vaincu la nature.

On voit donc qu'il n'est pas impossible à un comédien d'imprimer à sa physionomie, sinon un cachet entièrement neuf, au moins un caractère bien supérieur à celui qu'il a reçu de la nature, si toutefois ce comédien possède les qualités inhérentes aux grandes idées, et qui seules peuvent donner le véritable talent.

PLEURS.

Gouttes d'eau qui tombent des yeux lorsque l'âme est vivement émue et principalement dans la douleur.

Selon les philosophes, ordinairement une douleur et une joie simples ne font pas verser de larmes. Pour les faire couler, il faut que les idées agréables commencent à se mêler avec des idées désagréables, ou *vice versâ.*

L'acteur doit bien se garder de s'exciter aux larmes; mais aussi il ne doit pas faire le moindre effort pour les arrêter, si elles viennent naturellement.

Lorsqu'on veut pleurer par force, l'on fait des grimaces qui choquent ou font rire; mais

lorsqu'on pleure sans le vouloir, il arrive rarement que l'expression de la physionomie déplaise.

Ceux qui s'étudient trop à pleurer, ne sont pas entièrement pénétrés de ce qu'ils disent; car lorsque c'est l'âme qui parle, les larmes n'ont pas besoin des opérations de la machine pour couler,

Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez.

La bouche ne doit en général prendre de mouvement que pour rire; car ceux qui, dans les momens d'affliction, baissent les deux coins de la bouche pour pleurer, montrent un visage fort laid et fort désagréable[1].

Pourquoi faire mine de pleurer en prononçant le mot pleurs? pure affectation.

Le plus beau triomphe d'un acteur est celui où le spectateur oppressé, cédant tout-à-fait à l'illusion, ne peut résister à l'émotion qu'il éprouve, et donne un libre cours à ses larmes. Cette démonstration est plus flatteuse pour l'acteur que les plus bruyans applaudissemens.

La qualité, l'abondance des larmes dépendent de la nature des divers sentimens qui les

[1] Mais dans les momens d'*ironie*, de *mépris*, de *colère*, de *rage* et de *désespoir*, l'expression de la bouche, le grincement de dents produisent beaucoup d'effet.

font couler : les larmes de la joie, de l'attendrissement sont douces, et n'irritent point les parties qu'elles mouillent; les larmes du désespoir, de la rage, sont brûlantes et excitent dans les parties sur lesquelles elles coulent, une impression vive et quelquefois douloureuse.

Le don des larmes ne suppose pas toujours le discernement qui doit les diriger; il faut sentir, en répandant des larmes, jusqu'où l'on en doit verser. Il y a bien plus de grâce et noblesse à en répandre peu, que d'en verser un torrent, qui n'exprimerait que faiblesse ou lâcheté. Ordinairement on fait trop pleurer nos héros et surtout nos héroïnes de théâtre; de même qu'un seul mot placé dans le discours produira quelquefois plus d'effet qu'une affluence de paroles; quelques pleurs ou un soupir peindront mieux la douleur que des larmes éternelles qui dégénèrent en bassesse et n'inspirent presque toujours que du mépris.

PONCTUATION.

Art de placer à propos les points et les virgules. (Voyez Défauts ordinaires des acteurs.)

Dans le comédien, c'est l'art de les faire sentir, de bien phraser.

La ponctuation procure à l'organe la facilité des inflexions et leur variété.

La rigueur de la ponctuation conduit seule à la manière de dire avec pureté, élégance et vérité.

Ce qui rend si difficile et si étendu l'art de phraser avec justesse, c'est la variété qui existe dans la diction des auteurs; chacun d'eux a la sienne : la ponctuation n'est point fixée pour eux.

Pour bien les comprendre et pour bien les sentir, il faut bien connaître la ponctuation en général, surtout celle de Racine. La plupart des comédiens semblent l'ignorer; il est cependant impossible de bien lire, si l'on ne sait pas ponctuer, c'est-à-dire si l'on ne sait pas *observer* et *faire sentir* la ponctuation.

Le point, le point et virgule, les deux points, le point interrogatif, les points suspensifs, et le point admiratif sont les notes parlantes des intonations; il pourrait même y avoir, pour la tragédie, des demi-virgules et des quarts de virgules; elles seraient nécessaires aux semi-tons que la vraie sensibilité indique, qui reposent, dilatent ces mêmes sentimens qui doivent se succéder sans se heurter, pénétrent facilement le cœur et l'esprit des spec-

tateurs, et leur permettent sans gêne, sans fatigue, de tout sentir et de tout apprécier.

On a agité la question de savoir si la ponctuation doit se régler sur les besoins de la respiration et sur la force des poumons, ou sur le sens des phrases.

Il est évident que la respiration n'a rien, absolument rien à démêler avec la ponctuation; que c'est le sens seul plus ou moins divisible de la phrase qui décide la manière de ponctuer, et par conséquent de respirer.

« Je préfère le témoignage de ma conscience » à tous les discours qu'on peut tenir de moi. » Vingt-six syllabes; Beauzée dit que cette phrase n'excède pas la portée ordinaire de la respiration.

Autre phrase citée par Beauzée :

« Mais ils ne veulent s'exposer qu'autant » qu'il est nécessaire pour faire réussir le des- » sein pour lequel ils s'exposent. » Trente-trois syllabes.

Urbain Domergue et plusieurs autres grammairiens prétendent que la portée ordinaire de la respiration ne s'étend pas au-delà de huit syllabes, parce qu'en effet nous n'avons point de vers au-dessus de cette mesure, sans un repos intérieur ou césure.

La ponctuation conduit et soulage le lecteur;

sans elle, il serait souvent impossible de distinguer les bornes du sens, et le discours serait une espèce d'énigme.

La ponctuation n'est pas un objet à dédaigner; le déplacement d'un signe, d'une division peuvent détruire le sens. Que de grandes iniquités nées d'une équivoque ou d'un malentendu! Parmi les erreurs judiciaires qui abondent dans le capitoulat de Toulouse, on en cite une dont la cause n'avait pas plus de gravité apparente que l'omission d'une virgule. Un malheureux, nommé Brion, accusé d'avoir assassiné sa femme, fut condamné par les capitouls, sur la déposition de plusieurs témoins, qui, disaient-ils, avaient entendu la victime crier à plusieurs reprises : *Brion me tue!* Quelques années après, le véritable assassin fut découvert; il avoua son crime, et déclara que, pendant qu'il l'exécutait, la femme de Brion appelait son mari à son secours, en criant: *Brion, on me tue!*

Quel brandon de discorde ne jeta pas dans le monde chrétien *Pie V*, en y fulminant une bulle non ponctuée, dont on expliquait un passage dans un sens hérétique ou dans un sens orthodoxe, en le supposant avec ou sans virgule!

On sait que le lâche *Fairfax*, l'un des juges

de Charles II, avait négligé de ponctuer son opinion, afin de pouvoir l'interpréter suivant les circonstances.

Isidore de Séville, qui a écrit dans le dix-septième siècle, définit la ponctuation : une figure particulière, placée à la manière d'une lettre, pour démontrer chaque division des mots, des sens et des vers.

Voici ses termes : *Est figura propria in litteræ modum posita, ad demonstrandum unamquamque verbi sententiarumque ac versuum rationem.*

Aristote se plaignait de ce qu'il ne pouvait jamais ponctuer les écrits d'Héraclite, sans risquer de donner dans quelque contre-sens.

PRINCIPES.

Maximes fondamentales ; premières vérités.

« Tous les ouvrages de l'art, dit Montesquieu, ont des principes généraux, qui sont des guides qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais comme les lois sont toujours justes dans leur être général, et souvent injustes dans l'application, de même les règles toujours vraies dans la théorie, peuvent devenir quelquefois fausses dans l'hypothèse. Quoique tout

effet dépende d'une cause générale, il s'y mêle tant d'autres causes particulières, que chaque effet a, en quelque façon, une cause à part. Ainsi l'art donne les règles, et le goût les exceptions [1]; le goût nous découvre en quelles occasions l'art doit soumettre, et en quelles occasions l'art doit être soumis. »

Malheureusement, dans toutes nos sciences et dans tous nos arts, depuis la théologie jusqu'à l'art du plus simple des artisans, on suit toujours les anciennes routes, on ne fait que répéter et imiter; presque jamais on ne remonte aux sources, pour partir de là à nouveaux frais, et sans se mettre en peine des préjugés reçus. De cette manière, on retombe continuellement dans les mêmes défauts, et l'on ne sort jamais des entraves que l'on s'est données à soi-même.

Il faut qu'un artiste voie par lui-même, qu'il observe la nature en grand et en petit, comme si *personne ne l'avait étudiée avant lui et ne devait l'étudier après lui;* sans cette attention, il brillera et s'éclipsera comme un météore, et sa réputation ne sera fondée que sur l'ignorance de son siècle.

[1] *Herder* disait en parlant de Voltaire, que presque tout ce qu'il y a de remarquable dans ce monde est produit par des exceptions.

Toutes les sciences, tous les arts ont leurs coins *obscurs* : ce sont eux qui devraient surtout exercer la sagacité des observateurs. Il faudrait donc avoir une histoire bien faite de chaque science et de chaque art, avec une table exacte de ce qu'on sait, de ce qu'on sait mal, et de ce qu'on ignore; on y trouverait la notice de ce qu'il faut étudier, et l'on y apprendrait la méthode qu'il faut suivre pour étudier utilement[1].

On croit généralement, ainsi qu'on l'a dit article observation, que ce qui s'exécute d'après les règles doit être maniéré; mais il faut se pénétrer que la règle qui s'offrait d'abord avec clarté à l'esprit, se transformera d'elle-même par un *exercice continuel*, en idée, et se confondra avec le sentiment qui, au besoin, se présentera avec plus de promptitude et de facilité.

La méthode la plus vraie et la plus sûre, suivant *Gessner*, est de travailler alternativement d'après les œuvres des grands maîtres et d'après la nature, et d'apprendre ainsi à comparer la plus belle expression de l'art avec la

[1] Nous essayerons plus tard d'offrir au public cette histoire, mais seulement en tant qu'elle concernera l'art du comédien. C'est un travail dont nous nous occupons depuis plusieurs années, et dont nous ne donnons aujourd'hui que l'abrégé.

nature même, et les beautés de la nature avec les ressources de l'art.

Quel sera donc le sort de ceux qui ne joindront pas un travail obstiné à la méditation! Il faut qu'ils renoncent à la récompense qui n'est due qu'aux âmes actives et sensibles.

Un des premiers principes dans l'art du théâtre, c'est de ne jamais quitter une étude particulière commencée, sans l'avoir achevée.

Il ne faut pas se lasser de répéter et d'essayer; on finit toujours par réussir à faire ou à trouver ce qu'on cherchait. (*Voyez* Travail.)

Rien ne rappelle tant les principes que la nécessité d'en disserter, et ce devrait être l'occupation la plus sérieuse de tous ceux que la nature a fait naître pour le barreau, la chaire ou le théâtre.

Lorsque le comédien s'expose au public, il doit se pénétrer de cet important principe, source des plus beaux succès : *La vérité seule peut former le comédien; beaucoup d'acteurs devenus célèbres n'ont dû leur talent et leur réputation qu'à une critique très-sévère, mais en même temps très-juste.*

Au théâtre, les premiers principes à étudier consistent,

1° Dans la prononciation;

2° L'art de savoir respirer à propos;

3° La tenue sur le théâtre ;

4° L'entrée et la sortie de la scène.

Et ce sont souvent les dernières choses qu'un acteur apprend. Il veut de suite viser aux grands effets ; il agit alors sans principes.

Mais ce n'est point assez d'avoir sans cesse sous les yeux la nature et les excellens ouvrages des grands maîtres, lisez encore l'histoire de l'art et celle des artistes. Cette lecture étend le cercle des connaissances ; elle porte ceux qui les exercent à s'occuper plus fortement de ce qui doit être leur objet principal. C'est un moyen de nourrir l'imagination et d'élever le génie. Il faut aussi lire les bons poètes. Quels secours peuvent être plus utiles pour épurer le goût, exalter les idées et féconder l'imagination !

En principes généraux dans les études :

La *mémoire* s'occupe des signes arbitraires ; de la combinaison répétée des signes déjà précédemment combinés.

L'*imagination* s'attache aux images, aux contours, au coloris, à la composition, aux attitudes.

Le *jugement* recherche la signification des signes, d'abord individuellement, et ensuite dans leurs différentes liaisons.

Le *Goût* discerne le beau et le laid, les ac-

cords et les dissonances, dans les objets qui frappent les sens.

La *raison* démêle les cohérences et les incohérences, en remontant aux causes des effets.

La *sagesse* juge des conséquences, de ce qui est bien ou mal combiné.

L'*esprit* aperçoit et fait ressortir des ressemblances entre des choses disparates, et en rapprochant les objets, il détermine par des comparaisons saillantes, les convenances et les disconvenances.

Le mot suivant, du Grand Condé, vient à l'appui de l'opinion de Montesquieu, relative aux règles, opinion que nous avons rapportée au commencement de cet article.

L'abbé d'Aubignac composa jadis une *Pratique du théâtre*, où il donne les principes les plus sûrs et les règles les plus infaillibles pour ourdir une intrigue et ménager un dénoûment; il fit une pièce conforme à sa méthode; personne ne lui a jamais contesté l'excellence de ses préceptes, mais personne aussi ne se souvient de sa *Zénobie* qui tomba tout à plat. Le Grand Condé, qui comptait vraisemblablement le style pour quelque chose, dit avec autant d'esprit que de justesse: « Je sais bon gré à l'abbé d'Aubignac d'avoir fidèlement observé les règles, mais je ne pardonne pas aux règles d'avoir fait

faire à l'abbé d'Aubignac une aussi mauvaise tragédie. »

PRONONCIATION.

Articulation ; expression des lettres, des syllabes, des mots.

Il faut un exercice continuel pour soumettre la prononciation à la justesse des intonations. Ce travail dépend moins de la force des poumons que de l'accord parfait des sons qui doivent se succéder sans fatigue et sans être heurtés.

Pour bien prononcer par la suite et avec facilité, ouvrir d'abord extrêmement la bouche, s'accoutumer de bonne heure à parler doucement, à distinguer les sons, soutenir les finales, séparer les mots, les syllabes, et même certaines lettres qui pourraient se confondre et produire par ce choc un mauvais son.

Une prononciation trop rapide fatigue, trop lente elle dégoûte.

En principe général, quand un mot est fort par lui-même, comme *horreur*, *sacré*, il est inutile de le renforcer, il suffit de le bien prononcer.

Un défaut quelconque de prononciation nuit à la chaleur, et aux élans de la sensibilité.

On peut prononcer un mot de dix manières

différentes, et par ce moyen lui donner dix expressions diverses.

Il y a des mots qui demandent une prononciation simple, sans fermeté, comme ceux-ci : *bonté*, *vertu*, *bonheur*, enfin tous ceux qui expriment des affections douces.

Au contraire dans *vice*, *crime*, *coupable*, etc., il faut appuyer, articuler plus fortement, plus ou moins longuement.

Le temps avec lequel on prononce certaines syllabes et même une seule voyelle dans certains mots donne souvent une grande expression au discours.

Nous choisirons entr'autres exemples, le mot *flatteur* dans le rôle de Manlius, lorsque celui-ci répond aux reproches du consul Valérius, et que parlant de la complaisance des sénateurs à l'égard de Camille, il leur dit :

Vos éloges fl*a*tteurs ne parlent que de lui.

La manière de prononcer brièvement l'*a*, caractérise on ne peut pas mieux l'ironie amère.

Dans la même pièce, le mot *lâche* de cet hémistiche adressé à Servilius :

L*â*che, indigne Romain . . . .

prononcé en appuyant très long-temps sur l'*â*, qui est long, produit aussi beaucoup d'effet et

peint bien le reproche terrible et foudroyant d'une grande âme trahie.

Dans *Athalie*, le mot *chien* prononcé par Joad, devant Mathan, lorsqu'il lui dit :

Les *chiens*, à qui son bras a livré Jézabel,

Ce mot chiens prononçé brièvement produit un grand effet.

Dans les imprécations de Médée, la manière d'appuyer sur l'*î*, en prononçant le mot *j'abîmerai*, de ce vers :

J'abîmerai Corinthe et son peuple insolent,

rend le mot abîme synonyme d'*écraser*.

C'est ici le cas de répéter ce que nous avons déjà dit, qu'il faut dans l'expression, teindre les mots saillans du sentiment qu'ils expriment.

Ce principe donne nécessairement une diction énergique et soutenue.

J.-J. Rousseau (*Emile*, tom. Ier) dit : « Ce qui empêche les enfans d'acquérir une prononciation nette, c'est la nécessité d'apprendre par cœur beaucoup de choses, et de réciter tout haut ce qu'ils ont appris ; car en étudiant ils s'habituent à barbouiller, à prononcer négligemment et mal : en récitant c'est pis encore ; ils cherchent leurs mots avec effort, ils traînent et allongent leurs syllabes. Il n'est pas possible que, quand la mémoire va-

cille, la langue ne balbutie pas; ainsi se contractent ou se conservent les vices de la prononciation. »

Cette observation s'applique tout naturellement aux acteurs lorsqu'ils apprennent et lorsqu'ils répètent leurs rôles.

Une qualité essentielle qui distinguait *Brizard*, *Lekain*, mesdemoiselles *Gaussin*, *Clairon*, *Dumesnil*, c'était un charme dans la prononciation, une onction moelleuse et flexible dans le langage, qui fixent toujours et captivent l'attention. La prononciation dénuée de ce *moelleux* qui donne aux mots une vérité touchante, perd le charme que l'accent de chaque mot donne aux expressions sentimentales, le sentiment de l'expression même.

Pour ce qui est de l'accent, l'exemple des Chinois nous fait voir de quelle délicatesse l'oreille est capable, puisque chez eux le même mot n'étant que d'une syllabe peut avoir jusqu'à onze sens très-différens, selon la différence de la prononciation.

L'union de deux qualités opposées et incompatibles en apparence, fait toute la beauté de la prononciation, l'*égalité* et la *variété*. Par la première, l'acteur soutient sa voix et en règle l'élévation et l'abaissement; par la seconde, il évite un des plus considérables défauts qu'il y

ait en matière de prononciation, la monotonie.

Il faut avoir une prononciation ferme sans pesanteur, noble sans froideur, sonore sans forcer la voix, et facile sans trivialité.

Ce qui coûte le plus à un homme vraiment sensible, et qui apprend à jouer la tragédie, c'est de prononcer distinctement en fondant en larmes; c'est là qu'il faut la réunion de l'art et de la nature.

La prononciation affectée est principalement remarquable chez les chanteurs, et surtout chez les chanteuses. Ces dernières prononcent souvent *momint* pour moment, *ponheur* pour bonheur, *amur* pour amour, *bane* pour bonne, etc.

En général, dans les théâtres lyriques, les acteurs articulent si peu distinctement en chantant, qu'en assistant à la représentation d'un opéra, on est obligé souvent de le savoir à l'avance, si l'on veut jouir du poème, aussi bien que de la musique, et l'on ne peut pas se flatter de connaître une pièce de ce genre en une seule représentation; cela provient toujours des vices des études préliminaires. (Voyez *Conservatoire royal* de musique et de déclamation.)

La prononciation doit être claire; deux choses peuvent y contribuer : 1° bien *articuler* toutes les syllabes; 2° savoir soutenir et suspendre sa voix par différens repos et diffé-

rentes pauses dans les divers membres qui composent une période ; la cadence, l'oreille, la respiration même demandent des repos, qui jettent beaucoup d'agrément dans la prononciation.

On appelle prononciation *ornée* celle qui est secondée d'un heureux organe, d'une voix aisée, grande, flexible, ferme, durable, claire, sonore, douce et entraînante; car *il y a une voix faite pour l'oreille*, non pas tant par son étendue, que par la flexibilité susceptible de tous les sons, depuis le plus fort jusqu'au plus doux, depuis le plus haut jusqu'au plus bas. Ce n'est pas par de violens efforts, ni par de grands éclats, qu'on vient à bout de se faire entendre, mais par une prononciation distincte et soutenue. L'habileté consiste à savoir ménager adroitement les différens ports de sa voix, à commencer d'un ton qui puisse *hausser* et *baisser* sans peine et sans contrainte, à conduire tellement sa voix qu'elle puisse se déployer toute entière dans les endroits où le discours demande beaucoup de force et de véhémence.

EXERCICES POUR PERFECTIONNER LA PRONONCIATION.

Il résulte des exercices que nous allons donner qu'en les étudiant on apprendra à déposer tout accent vicieux et à prononcer selon l'usage épuré de la capitale.

1er EXERCICE.

PREMIER EXERCICE.

Alphabet de tous les sons de notre langue.

Sons. — Voyelles.

Nos	Noms.	Exemples.	Figures.
1	A fermé ou aigu.	P*a*te (d'un chien).	a.
2	A ouvert ou grave.	P*â*te (de froment).	â.
3	A nasal	P*en*te (d'un toit).	an.
4	E fermé.	D*é* (à jouer), bonté.	é.
5	E ouvert.	D*ais*, succ*ès*. . .	ê.
6	E moyen	Cad*et*, modèle.	è.
7	E nasal	D*aim*, v*in*. . . .	en.
8	E muet faible . . .	D*e*, j*e*, Rom*e*. .	e.
9	E muet fort. . . .	D*eux*, j*eu*. . . .	eu.
10	E muet nasal . . .	Verd*un*, à j*eun*.	un.
11	I.	Mard*i*, l*it*. . . .	i.
12	O fermé.	S*ot*, l*ot*.	o.
13	O ouvert	S*aut*, Saint-L*ô*. .	ô.
14	O nasal.	S*on*, l*ong*. . . .	on.
15	Ou	S*ou*, v*ous*. . . .	ou.
16	U	S*u*blime	u.

Sons. — Consonnes.

Nos	Noms.	Exemples.	Figures.
17	B	Bombe	b.
18	D	Don, Dieu. . . .	d.
19	F	Fifre	f.
20	G	Graud	g.
21	H aspirée	La honte.	h.
22	J.	Jacques.	j.
23	Ch.	Chaque.	ch.
24	L	Foule.	l.
25	L mouillée.	Fouille, conseil. .	ill.
26	M	Mourir	m.
27	N	Nourrir.	n.
28	N mouillée	Agneau.	gn.
29	P	Papa	p.
30	Q	Cœur, quand, kam.	q.
31	R	Erreur, rire	r.
32	S	Sœur. . . , ...	s.
33	T	Tuteur	t.
34	V.	Vous.	v.
35	Z	Gaze, rose, rosier.	z.

Voilà l'alphabet de l'*oreille*, ou la prononciation. L'orthographe a cinq cents et quelques signes pour représenter aux yeux ces trente-cinq sons. Par exemple, le son *an*, nº 3, s'écrit de trois manières, par *anc*, *ang*, *ent*; c'est comme dans *bilan*, *banc*, *rang*, *trident*.

Dans cet alphabet, que nous appelons *phonométrique*, parce qu'il sert à évaluer, à mesurer tous les sons, le même son est constamment et exclusivement représenté par le même signe.

Seulement, lorsque la peinture de deux sons doit se faire par figure élémentaire (ce qui ne peut arriver que lorsque la figure est composée de plusieurs lettres, comme le nº 3, le nº 7, etc.), nous séparerons les deux signes par un trait. Ainsi *manié bonifié*, se figureront par *ma-nié*, *bo-nifié*.

DEUXIÈME EXERCICE.

Eqoute moa, tê seur me déplèze, qar èle se qonporte peu désaman. Di le leur, parle leur prudaman; quour, va lê voar instaman, reproche leur tou leur défô, notaman leur so babill.

Sê dame se plègne violaman, èle vous émêt épèrduman; et tandi q'èle vous le dize ê q'èlez

ésuiiê vô larme, vou fezié qoulé lê leur, vou cherchiéz à leur nuire.

La fame si élégaman parée [1] que nou vimez ièr, à qui nou parlâme, à qi nou ţènme lê propô lê plu dou, nou reproche notre enqonstance.

TROISIÈME EXERCICE.

Aporte moâ vent si melon. Je veu que tu me lê choâzise bien aouté. Le ven juen prépara, le diz ou. Je te dôa vent sen fran. Parle a mo-n entandan, di lui q'il tele qonte.

Lê Grékz avê pluzieur tan pâsé q'ilz apelêt ôriste. Lê mouche me suse le san. — Qèle mouche? se son lê ton.

Lê panz è leur femèle, mêdame lê pane s'admiret ou plutôt admire leur plume.

Lan é Qan son deu chèf lieu de préfèqture.

Lê deu famelête que tu vôa pâsé se pense lê lêvre. Qèle me parése môsade.—Lêse-lê pasér, é ne lê salue pâ.

QUATRIÈME EXERCICE.

Le van qreuze quantité de tombô, sêz éfè

[1] Lorsque l'e muet du nº 8 est immédiatement précédé d'une voyelle, comme dans paré-e, il envoy-e, la vi-e, ou dans dévou-e-ment, on appuye beaucoup plus sur la syllabe précédente, et l'e muet se fait peu entendre, surtout dans le corps du mot.

son plu funèste qe seu du plon è du fèr. Te voasi, ê se toa? qe j'atan. Veu tu m'acheté deu jolie mêzon, qe je ne te vandré pâ chèr.

Coman s'éqrivet *èstoma, taba, qontra?* Ajoutés *i almana.* Votre avoqat êt u-n ome égza, mèz son qlèr êt u-n èsqro.

Tu qonte de qlèr a mêtre.

Lèz a-nimôz on leur ensten qi souvan vô bien notre rêzon.

Présante moa tê qonte qlèrz é disten. Eqsplige toa distenqtement. Sôa suqsen.

CINQUIÈME EXERCICE.

Liré vou l'évangile qe rédija sen Marq? L'arjan vô senquante trois fran le mar. Je ne qroaiê pâ que se qafé lêsâ tan de mar. Qèle mâre d'ô vouz avé la!

Lez oâzòz on lêz un le bèq rouje, lèz otrez on le bèq jone.

SIXIÈME EXERCICE.

Sète qoafe me siètèle, me va tèle?—Ele vou siè migno-nemant. Q'è se q'un grant ome?

J'ème bien mieu le pentre David qe le roa qi portè son non.

Serèt il mor?—Sa mort ê sure,
Je le tien pour anpoazo-né.

Déja l'églize le harange,
Le qabarê se fé pèié,
Pari qomanse à s'ègéié,
Le méchan s'ê mordu la lange.

Pour de u bêsé que je t'é pri,
A tan de qourrou, prude Iris,
Se peut-il que tu t'abandonne;
Apêze toa, je te promê
De n'an plu ravir dézormê,
J'atandré que tu me lê do-ne.

SEPTIÈME EXERCICE.

Je ronpré le neu orrible qui m'u-nit a toa. Le blé ê chèr. J' a-n anvôae un mui a ma fille. Le ni êt anlevé. Lê moa-nô se sont anfui. Sen Qlou êt un endroa charman.

HUITIÈME EXERCICE.

Un bô dizeur avê ramâsé un évantaill tombé ô pié de deu nouvèlez anrichie. Madame, êt-il à vou, dit-il à l'u-ne. *Il n'é poenz a moa.* — Il ê dong à vou, dit-il à l'ôtre? — *Il n'ê pât a moa.* — Il n'ê *poenz a vou*, il n'ê *pât a vou;* ma foa, mêdame, je ne *se pât a qu'êse*. Sête plézanterie a qouru dan lê sercle; é le mot ê resté.

Le ourang outan êt un singe qi nou resanble, ou a qi nou resanblon.

La fame êt un être orijinal qi tou lê jour bien ou mal, se lève, babye, s'abiye, babye é se dézabye.

Un ouvrage asé curieu fê par l'abé *Mouche* é qui se trouve dans la bibliotêqe du *Man* contient une disertasion sur l'uzaje é la nésécité de batre sa mêtrêse pour s'an fair émé. Un hom, du peuple bâ sa fâme; un home du monde bâ sa mêtrêse.

Sen Jan prêchè dan le dézèr. Combien de prédicateur lui resamble.

Les exercices de prononciation que nous offrons ici sont extraits du Cours Théorique et Pratique de langue française, par *Lemare*. Nous y renvoyons le lecteur, il trouvera dans cet ouvrage extrêmement important, sous tous les rapports, de plus grands détails; l'auteur y fait preuve d'une érudition étonnante. Son travail sur la langue française est immense, et il devrait être dans les mains de tous ceux qui étudient l'art de la parole.

PROSODIE.

Ce mot vient de πρὸς *(pour) selon, et de* ᾠδὴ *(chant) accent, c'est-à-dire prononciation conforme à l'accent.*

Selon que l'on met beaucoup ou médiocrement, ou peu de temps à prosodier (prononcer) une syllabe, cette syllabe est appelée longue, moyenne ou brève.

Toutes les syllabes ne pouvant être prononcées sur le même ton, il y a par conséquent diverses inflexions de voix. Les unes pour *élever* le ton, les autres pour le *baisser*, et c'est ce que les grammairiens nomment *accent.*

Toute syllabe est prononcée avec douceur ou avec rudesse, sans que cette douceur, ni cette rudesse aient rapport à l'élévation ou à l'abaissement de la voix : c'est là ce que l'on nomme *aspiration.*

On met plus ou moins de temps à prononcer chaque syllabe, en sorte que les unes sont longues et les autres brèves ; c'est ce qu'on appelle *quantité.*

Ces trois principes constituent la prosodie.

Observation : Pour prononcer *île*, *brûle*, on pousse horizontalement ce son. C'est comme si l'on disait : *i-ile*, *bru-ule*, mais pour pro-

noncer *mâle*, *môle*, la bouche fait un mouvement ascendant ou *vertical*.

On aura donc soin de distinguer de quelle manière une syllabe est longue, moyenne ou brève ; si c'est une longue *verticale*, c'est-à-dire si la bouche fait, en prononçant, un mouvement ascendant, comme a, o, dans *mâle*, *môle*, ou si c'est une longue horizontale, comme *i*, *u* dans i-ile, brû-ule, etc.

Urbain *Domergue* est le premier qui ait parfaitement bien senti et démêlé cette différence.

Il y a des longues plus ou moins longues, et des brèves plus ou moins brèves; cela tient à la nature même des sons. Dans notre langue, nous avons beaucoup plus de brèves que de longues.

On sait à quel point la prosodie était portée chez les Grecs.

On sait aussi du moins en ce qui regarde les longues et les brèves, quelle était celle de la langue latine.

Les Romains apprenaient méthodiquement et dès l'enfance à bien prononcer. Un romain, un Athénien de la lie du peuple, aurait sifflé un acteur qui eût allongé ou accourci une syllabe mal à propos.

Mais souvent un Français vieillit sans avoir ni lu, ni entendu, ni remarqué qu'il y ait des

syllabes plus ou moins longues les unes que les autres.

On a tort de négliger la prosodie, puisque la parole étant l'organe de la pensée, on doit s'appliquer à la rendre plus insinuante, plus propre à persuader, plus capable de plaire.

Une des raisons qui font que la connaissance de notre prosodie se perd de plus en plus, ce sont les changemens introduits dans l'orthographe depuis soixante ans. On a supprimé la plupart des lettres qui ne se fesaient pas sentir dans la prononciation; mais si l'on entrait dans quelques détails, on verrait que, bien loin de nuire à la prononciation, elles servaient à la fixer. Par exemple, on écrivait : il *plaist*, il *paist*, pour faire sentir qu'on doit appuyer sur cette syllabe, au lieu qu'on ne fait que glisser sur celle-ci : il *fait*, il *sait*. On écrivait par la même raison *fluste*, *crouste*, pour les distinguer de *culbute*, *déroute*. On redoublait la voyelle pour allonger la syllabe; au contraire, pour l'abréger, on redoublait la consonne.

Il est certain aussi que le mot *temps* devrait toujours s'écrire ainsi, et non pas de cette manière, *tems*.

En matière d'orthographe, nos pères n'avaient rien fait sans de bonnes raisons.

Voici ce que dit M. Lemercier à propos de la prosodie :

« Ce que l'embellissement du style est au langage tracé, la pureté de la prosodie l'est au langage parlé ou déclamé.

» L'élève apprendra donc cette prosodie, qui consiste dans la double mesure de l'accent et de la quantité. Par l'un, il fera sentir la valeur des sons graves ou aigus et de leurs intermédiaires graduels; il distinguera délicatement les voyelles ouvertes, fermées ou muettes, et les consonnes douces, rudes, liquides ou aspirées; par l'autre, il appréciera justement les longues, les brèves et les moyennes, dont le jeu varié produit l'euphonie des langues. Sans être précisément soumises, dans la nôtre, à la scandaison du mètre grec et latin, elles y sont pourtant assez perceptibles pour en constituer le rhythme harmonieux. Leur mesure inégale n'est pas moins indispensable à la prose qu'à la poésie. En effet, la prose ne devient rhythmique en ses périodes cadencées qu'à l'aide de ses diversités, puisqu'elle n'a point, comme les vers, la quantité numérique des syllabes, les retours de l'hémistiche, et le frappement égal des rimes, avantages que la poésie joint encore à la quantité prosodique, qu'il faut bien connaître pour ne priver ni l'une ni l'au-

tre de leur justesse et de leur grâce. Tout ce que son emploi fournit à l'élégance prosaïque, me serait peut-être échappé, si, dans mon jeune âge, les confidences de l'ingénieux *Bernardin de Saint-Pierre* ne m'eussent expliqué les finesses de son beau style, et les mystères délicats auxquels l'avait initié l'inimitable auteur d'*Emile*. Que n'est-ce ici le lieu de vous transmettre leurs secrets! Que ne puis-je de même vous communiquer les subtiles révélations de l'harmonie poétique, aussi clairement que les poètes *Lebrun* et *Delille* me les développèrent, en me dévoilant les savans artifices de l'auteur de *Phèdre* et d'*Athalie*! Alors les acteurs détrompés de leurs erreurs journalières, ne douteraient plus que les doctes littérateurs ne soient les seuls maîtres capables d'enseigner la vraie déclamation, qui s'éloigne autant du débit trop familier que du débit emphatique. *Les bons auteurs*, a-t-on dit avant moi, *font les bons comédiens, et ceux-ci ne font jamais que des auteurs médiocres*. Mieux que personne les poètes indiqueraient l'usage heureux de l'accent : ils en savent distinguer les diverses espèces, déjà bien définies par les philologues métaphysiciens, sous les dénominations d'accens grammatical, logique, oratoire, dramatique et harmonique. »

PROVINCE.

Division d'un état.

En France, où tout change de nom, on entend maintenant par province tout ce qui n'est point la capitale.

C'est une opinion généralement répandue, qu'en fait d'acteurs la province ne peut former de talens, et que les talens formés s'y perdent Un jugement aussi exclusif est détruit par les faits, puisqu'on voit tous les jours des sujets distingués arriver des départemens. Nous avouerons cependant que la province n'est pas féconde en bons acteurs tragiques et comiques; ce qui est facile à expliquer, si l'on songe qu'on ne peut réussir dans ces deux genres sans des études approfondies et l'exemple des bons modèles, et que ces deux avantages ne se trouvent ordinairement que dans la capitale.

D'un autre côté, il n'y a pas de cabale payée aux théâtres de province; il n'y a pas non plus, comme à Paris, autant d'intrigues de coulisses; ainsi, lorsqu'un acteur est applaudi, on doit supposer qu'il le mérite. Mais ne pourrait-on pas en conclure en même temps que cette ra-

reté d'applaudissemens peut être la cause des cris qu'on reproche généralement avec raison aux acteurs de province; ils sont obligés de faire beaucoup d'efforts pour recueillir des applaudissemens, puisqu'il n'y a pas de provocateurs qui les leur fassent obtenir.

Cette observation donnerait lieu à traiter une question assez délicate, relative à la *clacomanie*, qu'Elleviou prétendait être aussi utile aux comédiens, que le lustre au milieu de la salle; il s'agirait alors de savoir, si son utilité était reconnue, comment il faudrait qu'elle fût dirigée.

« Je me décidai à quitter Paris, dit Larive, et je m'aperçus, avec une grande joie, que la cabale, l'intrigue et la jalousie ne m'avaient pas suivi. Les suffrages différens que j'ai eu le bonheur d'obtenir, m'ont prouvé que ce qui est vrai l'est partout, et que ceux qui savent sentir sont les seuls connaisseurs. Je suis loin de penser comme beaucoup de gens le disent, que les talens perdent dans les départemens. Ceux qui pensent ainsi ignorent que c'est dans les départemens que sont nés la plupart des talens dont jouit Paris; et que souvent ceux qu'il a formés, fiers de leurs succès dans la capitale, perdent beaucoup de leur lustre dans les départemens, où, souvent moins exalté et

plus réfléchi, le public ne les prise que ce qu'ils valent. »

PUBLIC.

Tout le peuple ; assemblée.

Beaucoup d'acteurs, et surtout des plus célèbres, ne sont devenus chers au public qu'après avoir essuyé ses caprices.

Le public a quelquefois des momens de fanatisme et de fermentation, auxquels on ne peut pas trop se fier. On entend dire qu'un acteur est bon, et l'on s'aveugle à tel point que l'on prend tous ses défauts pour des perfections, qu'on les donne pour modèles, et que l'on prétend souvent en tirer des principes; mais il faut dire aussi que ces erreurs n'ont jamais de longue durée, et que la masse finit par revenir à ce qui est juste et vrai. Le goût du public peut errer, mais il ne se corrompt pas.

Les acteurs qui s'abandonnent au public et qui ne font pas provoquer ses applaudissemens, doivent être sûrs de leurs progrès et de leurs succès.

Les effets que produit, sur l'acteur qui est animé, le public par son silence attentif ou

son murmure approbateur, ne sont pas moins extraordinaires au physique qu'au moral.

Beaucoup de pièces et d'acteurs n'ont dû leur chute qu'au défaut d'attention du public.

On a vu des pièces, dans différens genres, sifflées à la première représentation et être jouées ensuite jusqu'à cent fois.

Un moyen excellent, pour rendre le public attentif, surtout dans un moment de tumulte, c'est de prendre beaucoup de temps, de parler bas d'abord et de paraître aussi quelquefois vouloir parler, sans pourtant le faire.

« On a remarqué, disait le baron de *Grimm*, en 1774, depuis dix ans, un changement très-sensible dans les jugemens du parterre des différens spectacles. Presque tout y réussit et rien n'y est délicatement senti. Il lui arrive même quelquefois de prendre grossièrement le change sur ce qu'on lui présente.

» Les progrès rapides qu'a faits le luxe, sont peut-être la seule cause de ce changement, et l'on pourrait même dire qu'ils s'opposent quelquefois aux progrès du théâtre. »

Sédaine et *Collé* ont cela d'opposé entr'eux, que le premier prend ses spectateurs pour des gens d'esprit, et que le second les prend au contraire pour des bêtes.

APPROBATION ET IMPROBATION DU PUBLIC.

Le silence du public, remplaçant les sifflets, serait un moyen de désapprobation très-décent.

Dans les signes d'approbation et d'improbation du public, on compte à la fois les murmures, les chuts et le grand silence.

Les murmures sont plus flatteurs que les applaudissemens, et sont plus terribles que les sifflets.

Dans les signes d'approbation se trouvent les *bravos!* les *bis!*

Les signes d'improbation proprement dits, sont les huées, les sifflets et le rire ironique, qui sont les plus cruels de tous.

RAMPE.

Balustrade de quinquets placée très-bas au bord de la scène.

La manière de se placer en scène plus ou moins près de la rampe donne à la physionomie une expression plus ou moins prononcée.

Voici ce que dit le dictionnaire théâtral relativement à la rampe : « Elle éclaire l'avant-scène et distribue tellement sa lumière, que la

figure de l'acteur est ombrée de bas en haut, ce qui nuit beaucoup à la physionomie, en même temps que cela pèche contre la vérité. L'Opéra, qui cherche tous les moyens de perfectionner l'illusion théâtrale, doit s'occuper d'abord de faire disparaître sa rampe par une espèce de soleil artificiel qui ne projette pas sur le personnage agissant à la scène des rayons capables de faire croire que la terre est lumineuse.»

Ces observations sont très-justes; il est des circonstances où il faudrait au théâtre éteindre d'un côté et forcer la lumière de l'autre; mais tout cela est ignoré ou n'est point mis en usage.

RÉCITATION.

Action de dire par cœur. — Raconter.

Récitation, pris en mauvaise part, annonce un acteur jouant son rôle machinalement, c'est-à-dire répétant les mots qu'il a retenus.

Il ne faut mettre ni emphase, ni cadence dans la manière de réciter les vers.

Il ne faut pas non plus d'affectation en récitant un ou plusieurs vers, parce qu'ils présentent une pensée sublime; pour la saisir, le spectateur n'a pas besoin de cette espèce d'a-

vertissement qui ne tient jamais à l'esprit du rôle.

Il y a dans la récitation, ainsi que dans la musique, une espèce de marche et de mesure naturelles qu'un certain tact fait toujours observer.

Un des principaux obstacles qui nuisent à la vérité de la récitation, c'est l'habitude qu'ont beaucoup d'acteurs de forcer leur voix. Dès qu'on ne parle pas avec son ton naturel, on ne peut pas jouer avec vérité; et si l'on a quelque imperfection dans l'organe, elle devient encore plus sensible.

Dans la tragédie, une des premières lois pour l'acteur, c'est d'oublier le rhythme dans lequel ces sortes d'ouvrages sont composés; mais il est un art de *lier* les vers qui n'ôte rien à leur beauté. Il est des choses que le goût indique et sur lesquelles il est impossible d'établir des règles.

RÉCITS.

Relations, narrations de faits.

Les rôles à récits appartiennent aux grands confidens; il faut d'autant plus de talent pour les remplir, que le public n'est pas ordinairement très-bien disposé en faveur de ceux

qui sont chargés de les représenter, parce qu'en général les principaux récits sont presque toujours connus du spectateur, et que, par cette raison, ils demandent plus d'action et de variété dans le débit.

Soyez impétueuse et vive en vos récits,
Les spectateurs soudain veulent être éclaircis;
Là, qu'un art déplacé jamais ne nous étale
Le traînant appareil d'une lente finale;
Et par la pesanteur d'un jeu soporatif
N'aille point fatiguer le parterre attentif.

RÉPERTOIRE.

État du nombre des rôles sus par un acteur; état des pièces qui sont jouées ordinairement à un théâtre, et de celles qui doivent y être jouées pendant une semaine.

Ce dernier répertoire devrait toujours être invariable; mais il est rare qu'il en soit ainsi, attendu le chapitre des indispositions, des rivalités, des amours-propres, etc., etc., etc.

La composition d'un répertoire serait une chose assez curieuse pour l'observateur qui pourrait s'y trouver.

RÉPÉTITION.

Représentation d'une pièce ancienne ou nouvelle, sans public, ou devant l'auteur seulement. — Partie de représentation à huis clos d'une pièce déjà jouée.

Il serait nécessaire, ainsi que nous l'avons déjà dit, de répéter comme si l'on représentait; cette règle est presque entièrement méconnue des comédiens, qui ne l'observent guère qu'aux dernières répétitions des pièces nouvelles.

Les répétitions sont ordinairement décousues et lâches; elles sont souvent l'occasion de causeries très-étrangères à l'art théâtral.

Rien n'est si fort que l'habitude; et l'on sait ce qui arriva à une jeune actrice jouant dans un opéra-comique, et qui s'amusait, en répétant, à ajouter des variantes à un couplet finissant ainsi :

. . . Un peu plus tard
Si ma mère n'était venue,
J'étais . . . J'étais perdue.

Cette actrice changeait ordinairement ce dernier mot en un plus énergique et finissant par la même rime, et elle eut le malheur de le

dire à la représentation. On peut juger de l'effet que cela produisit dans la salle.

En général, on ne devrait rien rabattre de ses moyens aux répétitions, excepté pour celles qui ont lieu le jour de la représentation même. Les comédiens ont aussi l'habitude de faire des premières répétitions les rôles à la main. C'est une mauvaise coutume; il ne faut répéter que lorsqu'on est en état de bien répéter.

Voici un mot plaisant que dit mademoiselle Clairon à une répétition de la *Sémiramis* de Voltaire :

« Au troisième acte il y avait un tonnerre dans une scène où mademoiselle Dumesnil jouait le grand rôle, et un autre au cinquième. A la répétition générale, le gagiste, qui avait le département de la foudre, étant prêt à lancer le carreau dans la scène de mademoiselle Clairon, et ne sachant s'il devait frapper un coup sec et brusque ou prolonger le bruit, s'avisa de crier du haut des nuages, à l'actrice : « *Le voulez-vous long? — Comme celui de mademoiselle Dumesnil*, répondit-elle. »

Répétition de mots importans dans la même tirade ou dans la même phrase.

Lorsque l'on prononce deux fois le même mot, ou qu'on répète un membre de phrase, surtout par ironie, on doit graduer l'énergie de l'expression.

Un des exemples les plus frappans de ce principe, se trouve dans les imprécations de Camille (*les Horaces*), lorsqu'elle prononce, devant son frère, les quatre vers suivans :

Rome l'unique objet de mon ressentiment;
Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant;
Rome qui t'a vu naître et que mon cœur abhorre;
Rome enfin que je hais, parce qu'elle t'honore.

Ces imprécations sont une de celles les plus terribles qui existent au théâtre. C'est surtout dans des cas semblables à celui que nous citons, que les acteurs doivent ménager leurs moyens en commençant.

REPOS.

Interruption dans le débit.

C'est ainsi qu'on doit définir ce mot, par rapport au théâtre.

Il y a des rôles ou des passages de rôles hors nature, que l'on ne pourrait pas jouer si l'on ne disposait ou si l'on ne classait pas d'avance des repos ; nous disons hors nature, parce que les événemens que ces rôles représentent, quoique réels, ne sont pas arrivés dans l'espace de deux heures, que dure ordinairement une pièce de théâtre.

Il faut marquer les repos avec justesse ; ils sont nécessaires à ceux qui écoutent pour *comprendre ;* ils le sont à celui qui parle pour ne pas *s'épuiser*.

Ne point distinguer les sens par des intervalles suffisans, et s'arrêter pour reprendre haleine quand l'esprit de l'auditeur est en suspens, sont les moyens de rendre inintelligibles les discours les plus clairs.

La règle du *repos* est une des plus inconnues pour les comédiens : ils pèchent presque tous par là ; il semble qu'ils prennent à tâche de s'arrêter à chaque fin de vers, ce qui reproduit toujours à l'oreille une ressemblance choquante.

L'harmonie du débit dépend totalement du *repos* ou de la *respiration* à propos.

Un très-grand avantage qu'on tire du repos que l'on prend en récitant, c'est de trouver des *inflexions vraies*, c'est de se pénétrer davantage : en allant vite on ne peut point penser

à ce qu'on va dire, donc on ne peut pas le dire bien; en prenant des repos vous captivez facilement l'attention du spectateur.

Talma excelle dans l'art de prendre ses repos; il est très-long pour dire quinze vers; mais cependant il n'ennuie pas.

REPRÉSENTATION. (première)

Exposition devant le public d'une pièce nouvelle.

C'est une chose fort agréable qu'une première représentation : on y voit des états-généraux en miniature, des cabales, des gens qui crient, un parti qui accepte, un parti qui refuse, de la liberté, et surtout beaucoup de critique; chacun jouit du *liberum veto*. En général, on ne doit pas s'en tenir aux délibérations d'une première séance; on ne juge bien des ouvrages de goût qu'à la longue, et même, dans des choses plus graves, on peut voir que le public n'a jamais jugé qu'avec le temps.

Les jours de première représentation peuvent être comparés aux assemblées du peuple; on ne sait jamais si on couronnera son homme ou si on le lapidera.

Le succès d'une première représentation est presque toujours dans les acteurs, et lorsqu'on

baille à une première représentation, c'est un mal dont on ne guérit jamais.

Pourquoi faut-il toujours que les opinions politiques viennent se mêler aux sciences et aux arts; comme s'il s'agissait, dans le jugement qu'on doit porter sur une œuvre de littérature ou sur une pièce de théâtre, du sort d'un empire, ou de la paix ou de la guerre? Eh! qu'importe, quel soit l'auteur d'un bel ouvrage! que doit importer aussi aux savans, aux artistes, dans quelles sources ils puiseront tout ce qui est beau, tout ce qui doit les éclairer! Le savant, l'artiste est le citoyen du monde entier; il ne doit connaître et n'envisager jamais que les objets de ses études.

Il est reconnu généralement dans les beaux-arts, et surtout dans ceux d'imitation, qu'*un rien peut quelquefois tout gâter*. Cette vérité s'applique aussi aux premières représentations, car on ne peut pas plus compter sur le succès d'une pièce nouvelle que sur la vie. Un bon mot, une plaisanterie dite à propos suffisent pour amener une chute.

A la première représentation de *Sémiramis*, le théâtre se trouva tellement obstrué par la foule, qu'à peine les acteurs avaient-ils une petite place sur l'avant-scène; au moment de l'ouverture du tombeau de Ninus, placé sur le

côté du théâtre, la sentinelle se mit à crier très-haut : « Messieurs, place à l'ombre, s'il » vous plaît, place à l'ombre ! »

Cette naïveté manqua d'occasioner la chute de la pièce.

Dans une circonstance à peu près semblable, une comédie tomba, parce qu'un plaisant se mit à crier à l'arrivée d'un laquais qui s'efforçait de traverser la foule en apportant une lettre : « *Place au facteur!* »

Lorsqu'on donna le *Roi Léar* pour la première fois, au moment où il prononça cet hémistiche :

J'ai besoin d'être père...

une dame s'écria vivement : « Ah ! fi ! que c'est indécent ! »

A la première représentation des *Abdérites*, comédie de Moncrif, jouée en 1732, un instant avant le lever du rideau, le parterre voyant un abbé placé au théâtre dans les premiers rangs, se mit à crier : A bas ! M. l'abbé, à bas ! L'abbé resta tranquille en dépit des clameurs; mais comme on continuait à le huer, il se leva, et s'adressant au parterre : « Messieurs, dit-il, depuis qu'on m'a volé une montre d'or en votre compagnie, j'aime mieux qu'il m en coûte une place au théâtre, que de risquer encore ma ta-

batière. » Les huées se changèrent en applaudissemens, et M. l'abbé reprit sa place.

Cette anecdote prouve bien qu'avec de l'assurance et de la présence d'esprit, on peut se tirer d'un mauvais pas avec le public, toujours facile à désarmer par un mot plaisant. Tout le monde connaît la réponse de l'abbé Maury, dans une circonstance un peu plus tragique, réponse qui lui sauva la vie.

J.-J. Rousseau venant d'assister à la représentation de l'*Amant de lui-même*, pièce qui n'eut point de succès, entra dans un café voisin de la comédie, et dit tout haut au milieu d'une foule de monde : « La pièce nouvelle est tombée; elle mérite sa chute. Elle est de Rousseau de Genève, et ce Rousseau, c'est moi. »

Ce trait original peint bien le caractère de l'auteur d'*Émile*.

RÉPUTATION.

Renom.

La carrière du théâtre, et surtout celle du génie, est plus épineuse que celle de la fortune. Si vous avez le malheur d'être médiocre, voilà des remords pour la vie; si vous réussissez, voilà des ennemis. Ainsi vous marchez sur le bord d'un abîme, entre le mépris et la haine.

Beaucoup d'hommes ignorés seraient peut-être devenus de grands hommes, si le hasard ou la force des choses ne les avait constamment éloignés de ce qui aurait pu les faire remarquer. Et au moment où nous parlons, il en existe sans doute aussi un grand nombre qui n'attendent que l'occasion pour développer leur génie.

L'histoire de presque toutes les supériorités dans les sciences et dans les arts est de rester quelque temps inconnues; mais leur premier succès est un triomphe; astres brillans du monde, elles n'ont point d'aurore.

Le succès et la réputation sont des choses différentes; une grande réputation n'est presque jamais accompagnée par le bonheur. Pour le bonheur, il faut rester dans les voies communes; pour la gloire, il faut en sortir; mais les grandes âmes n'ont jamais hésité dans cette alternative.

Nous avons vu de grands talens dans plusieurs genres, ne faire leur réputation qu'en jouant presqu'exclusivement des pièces du second et du troisième ordre. Cette remarque est assez singulière; faut-il en accuser le goût du public, ou la manière particulière de ces grands talens?

RESPIRATION.

L'action d'attirer et de repousser l'air.

La respiration est un mouvement de la poitrine par lequel l'air entre dans les poumons et en part alternativement. Elle consiste donc en deux mouvemens opposés, dont l'un se nomme *inspiration*, l'autre *expiration*.

Les propres organes de la respiration sont les *poumons*, la *trachée-artère*, le *larynx*.

Il faut respirer le plus souvent possible et de manière à ne pas dénaturer le sens de la phrase, et surtout il ne faut pas attendre que l'on en ait besoin; autrement, dans les morceaux violens, c'est ce qui amène ce hoquet désagréable qui détruit toute l'illusion, et montre un ouvrier fatigué, au public, lorsqu'il ne doit toujours voir qu'un personnage.

En général, il ne faut jamais respirer entre le verbe et son régime, le substantif et l'adjectif, à moins qu'il n'y ait énumération; mais il faut respirer au sujet, parce que cela fixe l'attention des spectateurs.

Il peut y avoir des demi-respirations, des quarts de respiration; c'est un tact fin, chez l'acteur, qui les lui fait placer à propos.

La voix est une action qui dépend entière-

ment de la respiration. On a remarqué que tous les animaux qui respirent ont de la voix, et qu'aucun animal n'en a lorsqu'il ne respire point.

Un danger plus ou moins pressant fait toujours naître des dérangemens dans la respiration.

RÉTICENCE.

Figure de rhétorique par laquelle on supprime une chose qu'on devait dire, ou bien lorsqu'on la fait entendre sans la dire.

Il peut y avoir des réticences dans le jeu des acteurs; mais il ne faut pas, d'après le principe de Lekain, les rendre trop fréquentes. (Voy. *Sens suspendus.*)

RIRE.

Mouvement du visage accompagné d'éclat, et causé par l'expression qu'excite en nous quelque chose de plaisant ou d'agréable.

Ce serait sans doute bien vainement qu'on donnerait des leçons à l'acteur sur l'art de rire; si son visage n'est pas propre à cette expression, il ne pourra jamais la rendre convenablement.

On peut remarquer dans le monde que beau-

coup de personnes ont l'air de rire quand elles pleurent.

Nous devons aussi faire remarquer ici qu'il n'est rien de plus ridicule que tous ces acteurs comiques (*plaisanterie à part*) qui veulent rire avec le public des mots saillans de leurs rôles. On ne peut cependant pas trop leur en vouloir : c'est peut-être un excès de zèle, mais malheureusement ce n'est pas du talent. L'acteur, nous le répétons toujours, doit constamment oublier qu'il a un public devant lui ; c'est donc un des plus grossiers contre-sens qu'il puisse faire, que de s'avancer, dans certains passages de rôle, vers les spectateurs, comme pour les inviter à bien écouter ce qu'il va dire.

ROLES. (étude des)

Application d'esprit, recherche.

La première étude à faire est de lire plusieurs fois la pièce, d'en étudier tous les rôles, et ensuite d'analiser particulièrement le sien.

> **Que l'étude pourtant se fasse peu sentir,**
> **A force d'art craignez de vous appesantir.**

C'est à cette étude générale d'un ouvrage que Lekain dut l'ensemble étonnant qu'il mettait dans ses rôles : il remplissait à lui seul tout le théâtre, parce qu'il possédait l'ouvrage entier,

ce qui devait nécessairement rendre le personnage plus vrai ; car lorsqu'on ne sait que les derniers mots d'un discours auquel ou doit répondre, on est exposé continuellement à ne pas donner à la réplique toute la vérité qu'elle demande.

Une des plus importantes études à faire sur un rôle, suivant mademoiselle Clairon, est de chercher à lui donner le *caractère* qu'il exige, et ensuite l'endroit où ce caractère, une fois reconnu, se fait sentir avec le plus de force.

Il n'y a pas de scène, dans une pièce, qui ne produise quelque modification sensible dans le caractère du rôle d'un personnage.

Il faut que le comédien juge d'après le caractère de son rôle, quelle attitude et quel maintien il doit choisir pour les scènes tranquilles du simple dialogue, et pour les scènes muettes.

Le comédien doit trouver ordinairement le caractère de son rôle dépeint dans celui des autres personnages, et très-souvent aussi dans les propres paroles qu'il prononce.

Il n'y a qu'une seule manière de concevoir une pensée écrite, il n'y en a qu'une seule de la répéter, et il n'est pas nécessaire de l'avoir créée pour en saisir l'esprit avec autant de justesse que l'auteur lui-même ; mais d'une pensée isolée à l'œuvre entière, la différence est si gran-

de, que souvent une première erreur vous en fait commettre mille. Avec beaucoup d'esprit, avec une intelligence parfaite, on peut quelquefois mal saisir l'esprit d'un rôle. Souvent une pensée présente deux sens bien différens et tous deux semblent être dans la nature d'un rôle: l'auteur lui-même a quelquefois de la peine à décider précisément dans quel sens il l'a conçue, et par conséquent comment elle doit être rendue.

Pierre Corneille avouait (en toute humilité) qu'il n'entendait rien aux quatre vers suivans, de *Tite* et *Bérénice* :

Faut-il mourir, madame, et si proche du terme;
Votre illustre inconstance est-elle encore si ferme,
Que les restes du feu que j'avais cru si fort,
Pussent dans quatre jours se promettre ma mort.

Baron ayant prié Corneille de lui expliquer ces quatres vers, en lui avouant qu'il ne les entendait pas, en reçut cette réponse : « Je ne les » entends pas trop bien non plus; mais récitez-» les toujours, tel qui ne les entendra pas les » admirera peut-être. »

Il est certain que dans des tragédies pour lesquelles l'enthousiasme s'est le plus prononcé, il s'y trouve aussi des passages dont la réflexion la plus approfondie ne saurait saisir le sens :

faut-il alors faire comme Baron ? Les réciter sans les comprendre !

Dazincourt prétend qu'on ne joue jamais plus mal un rôle que lorsque ce rôle représente notre propre caractère ou nos propres passions. Il cite un acteur, joueur effréné, supérieur dans tous les rôles de son emploi : le seul qu'il remplissait mal était celui de Beverley, où l'on devait attendre qu'il jouerait le mieux.

C'est dans l'histoire de tous les peuples du monde que le comédien doit puiser ses lumières ; la lire simplement ne serait rien ; il doit l'approfondir et se la rendre familière jusque dans ses plus petits détails.

On prétend que mademoiselle Mars dit un jour à Monvel : Je suis embarrassée pour jouer mon rôle, je ne l'ai point *travaillé*. Monvel lui répondit: Le savez-vous *parfaitement*, avez-vous de l'âme ? —Oui.—Eh ! bien jouez-le, et cela ira bien.

Lorsque nous avions l'inappréciable avantage de recevoir des leçons du Roscius français, il nous répétait souvent qu'il *fallait travailler* à défaire ; expression qui donne merveilleusement l'idée du principe, que tous les commençans doivent avoir devant les yeux. En effet, on prend toujours le chemin le plus long pour parvenir à son but ; et ce n'est ordinaire-

ment qu'à force d'art qu'on devient naturel. Si nous ouvrons les annales théâtrales, nous voyons malheureusement que tous les grands acteurs qui ont illustré la scène ont payé ce tribut à l'erreur de l'humanité. Presque tous n'ont excellé dans leur art qu'après les plus pénibles études, qui toujours continues, et tout en s'éloignant de la nature, finissaient enfin par s'en rapprocher en revenant au point où elles avaient commencé : c'est bien ici le cas de répéter que les extrêmes se touchent. Mademoiselle Dumesnil, Fleury et mademoiselle Duchesnoy ont été les acteurs nés de la nature ; mademoiselle Clairon, mademoiselle Raucourt et Larive ont été les acteurs de l'art.

Ordinairement la manière dont on lit et dont on conçoit un rôle, la première fois, est toujours la meilleure ; car, comme on l'a déjà dit, l'envie de mieux faire, fait mal faire.

Une méthode générale que l'on peut proposer pour l'étude des rôles est la suivante :

1° Lire plusieurs fois la pièce ;

2° En analiser l'action ;

3° Lire et étudier son rôle ;

4° Le copier ;

5° Analiser le caractère ;

6° Son changement d'expression à chaque scène ;

7° Le caractère des entrées ;

8° Celui des sorties ;

9° Les mots qui *caractérisent* particulièrement le personnage ;

10° Noter les passages remarquables ;

11° S'appliquer au costume exact ;

12° Savoir parfaitement son rôle.

SALUT.

Déférence.

Les trois saluts sont de rigueur toutes les fois qu'un comédien s'approche de la rampe, pour faire une annonce quelconque au public, qui répond par des applaudissemens à cette politesse. Le commissaire de police seul s'en dispense ; aussi n'est-il jamais applaudi. (*Dictionaire Théâtral.*)

Tous les ans, à la Comédie française, vers l'époque du carnaval, on donne le *Malade imaginaire* avec la cérémonie, dans laquelle tous les acteurs viennent saluer le public, suivant leur ordre de réception, en commençant inversivement, c'est-à-dire que le dernier reçu paraît le premier. C'est dans ces solennités théâtrales qu'on peut juger assez positivement du degré de plaisir qu'a le public à voir ordinairement tel ou tel acteur pendant le courant de l'année ;

car, dans ces occasions, la cabale agit moins sur le public que dans les jours ordinaires.

SCÈNE.

Lieu où les pièces sont représentées.

Ce mot vient du grec σκηνη et signifie naturellement une tente, une espèce d'habitation portative, ou fermée, pour un temps, de feuillages, de toiles, de peaux ou d'ais, dans laquelle on représentait d'abord des poëmes dramatiques. Selon Rollin, la scène était proprement une suite d'arbres rangés les uns contre les autres, sur deux lignes parallèles qui formaient une allée et un portique champêtres, pour donner de l'ombre, et pour garantir des injures de l'air ceux qui étaient placés dessous. C'était là, dit cet auteur, qu'on représentait les pièces, avant qu'on eût construit des théâtres. Cassiodore tire aussi le mot scène de la couverture et de l'ombre du bocage sous lequel les bergers représentaient anciennement les jeux de la belle saison.

Scène se prend aussi, dans un sens particulier, pour les décorations du théâtre : c'est ainsi qu'on dit, la scène change, pour exprimer un changement de décoration. Vitruve nous apprend que les anciens avaient trois sortes de décorations ou de scènes sur leurs théâtres. L'usage était

de représenter des bâtimens ornés de colonnes et de statues sur les côtés; et dans le fond, d'autres édifices, dont le principal était un temple ou un palais pour la tragédie; une maison ou une rue pour la comédie; une forêt ou un paysage pour la pastorale, c'est-à-dire pour les pièces satiriques, les attellanes, etc. Ces décorations étaient, ou versatiles, lorsqu'elles tournaient sur un pivot, ou coulantes lorsqu'on les faisait glisser dans des coulisses, comme cela se pratique encore aujourd'hui. Selon les différentes pièces, on changeait la décoration; et la partie qui était tournée vers le spectateur s'appelait scène tragique, comique ou pastorale, selon la nature du spectacle auquel elle était assortie.

On appelle encore scène le lieu où le poète suppose que l'action s'est passée. Ainsi, dans *Iphigénie*, la scène est en Aulide, dans la tente d'Agamemnon; dans *Athalie*, elle est dans le temple de Jérusalem, dans un vestibule de l'appartement du grand-prêtre.

Une des principales lois du poëme dramatique est d'observer l'unité de la scène; ce qu'on nomme autrement unité de lieu. En effet, il n'est pas naturel que la scène change de place, et qu'un spectacle, commencé dans un endroit, finisse dans un autre tout différent, et souvent

très-éloigné. Les anciens, et particulièrement Térence, ont soigneusement observé cette règle. Dans les comédies de ce dernier, la scène ne change presque jamais; tout se passe devant la porte d'une maison, où il fait naturellement rencontrer ses acteurs, Nos auteurs ont suivi la même règle; mais les Anglais en ont secoué le joug, sous prétexte qu'elle empêche la variété et l'agrément des aventures et des intrigues nécessaires pour amuser les spectateurs. Cependant les auteurs les plus judicieux tâchent de ne pas blesser totalement la vraisemblance, et ne changent la scène que dans les entr'actes, afin que, pendant cet intervalle, les acteurs soient censés avoir fait le chemin nécessaire; et, par la même raison, ils changent rarement la scène d'une ville à un autre; mais ceux qui méprisent ou violent toutes les règles se donnent cette liberté. Ces auteurs ne se font pas même de scrupule de porter tout à coup la scène de Londres au Pérou. Shakespeare n'a pas beaucoup respecté la règle de l'unité de scène, il ne faut que parcourir ses ouvrages pour s'en convaincre.

Scène est aussi une division du poëme dramatique, déterminée par l'entrée d'un nouvel acteur. On divise une pièce en actes, et les actes en scènes. Dans plusieurs pièces anglaises, la différence des scènes n'est marquée que

par le changement de décorations; cependant la scène est proprement composée des acteurs qui sont présens ou intéressés à l'action. Ainsi, quand un nouvel acteur paraît, ou se retire, l'action change, et une nouvelle scène commence. Les anciens ne mettaient jamais plus de trois personnages sur la scène, excepté les chœurs, dont le nombre n'était pas limité.

Corneille, dans l'examen de sa tragédie d'Horace, pour justifier le coup d'épée que ce Romain donne à sa sœur Camille, examine cette question : s'il est permis d'ensanglanter la scène? et il décide pour l'affirmative, fondé, 1° sur ce qu'Aristote a dit que, pour émouvoir puissamment, il fallait faire voir de grands déplaisirs, des blessures, et même des morts; 2° sur ce que Horace n'exclut de la vue des spectateurs que les événemens trop dénaturés, tels que le festin d'Atrée et le massacre que Médée fait de ses propres enfans: encore oppose-t-il un exemple de Sénèque au précepte d'Horace; et il prouve celui d'Aristote par Sophocle, dans une tragédie ou Ajax se tue devant les spectateurs. Cependant le précepte d'Horace n'en paraît pas moins fondé dans la nature et dans les mœurs : 1° dans la nature, car enfin, quoique la tragédie se propose d'exciter la terreur ou la pitié, elle ne tend point à ce but par des spectacles barbares, et qui choquent l'humanité.

Or, les morts violentes, les meurtres, les assassinats, le carnage, inspirent trop d'horreur; et ce n'est pas l'horreur, mais la terreur qu'il faut exciter; 2° les mœurs n'y sont pas moins choquées. En effet, quoi de plus propre à endurcir le cœur, que l'image des cruautés! quoi de plus contraire aux bienséances, que des actions dont l'idée seule est effrayante! Les Grecs et les Romains, quelque polis qu'on veuille les supposer, avaient encore quelque férocité. Chez eux, le suicide passait pour grandeur d'âme; chez nous, il n'est qu'une frénésie, une fureur: les yeux qui se repaissaient, au cirque, des combats des gladiateurs, et ceux mêmes des femmes qui prenaient plaisir à voir couler le sang humain, pouvaient bien en soutenir l'image au théâtre: les nôtres en seraient blessés; ainsi, ce qui pourrait plaire, relativement à leurs mœurs, étant tout-à-fait hors des nôtres, c'est une témérité d'ensanglanter la scène. Cet usage est encore fréquent chez les Anglais, et Shakespeare surtout est plein de ces situations. Gresset a voulu les imiter dans sa tragédie d'*Edouard*; le goût de Paris ne s'est pas trouvé d'accord avec celui de Londres. Il est vrai que toutes sortes de morts, même violentes, ne doivent point être bannies du théâtre. Phèdre et Inès, empoisonnées, y viennent expirer. Jason

dans la *Médée* de Longepierre, et Orosmane, dans *Zaïre*, s'arrachent la vie de leur propre main; mais, outre que ce mouvement est extrêmement vif et rapide, on emporte ces personnages, on les dérobe promptement aux yeux des spectateurs, qui n'en sont point offensés, comme ils le seraient, s'il leur fallait soutenir quelque temps la vue d'un homme qu'on suppose massacré, et nageant dans son sang. L'exemple de nos voisins, quand il n'est fondé que sur leur façon de penser, qui dépend du tempérament et du climat, ne devient point une loi pour nous, qui vivons sous un autre horizon, et dont les mœurs sont plus conformes à l'humanité. Il doit y avoir une conduite dans chaque scène, comme dans la pièce entière. Toutes les fois qu'un acteur entre ou sort du théâtre, l'art exige que le spectateur soit instruit des motifs qui l'y déterminent. Corneille est le premier qui ait pratiqué cette règle si belle et si nécessaire, de lier les scènes, et de ne faire paraître aucun personnage sans une raison évidente. Les personnages importans doivent toujours avoir une raison d'entrer et de sortir; et, quand cette raison n'est pas assez déterminée, il faut qu'ils se gardent bien de dire : je sors, de peur que le spectateur, trop averti de la faute, ne dise : pourquoi sortez-vous ? Plus il est difficile

de lier toutes les scènes d'une tragédie, plus cette difficulté vaincue a de mérite; mais il ne faut pas la surmonter aux dépens de la vraisemblance et de l'intérêt. C'est un des secrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Ce n'est pas tout : chaque scène veut encore la même perfection. Il faut la considérer, au moment qu'on la travaille, comme un ouvrage entier qui doit avoir son commencement, ses progrès et sa fin. Il faut qu'elle marche comme la pièce, et qu'elle ait, pour ainsi dire, son exposition, son nœud, et son dénoûment. Nous entendons, par son exposition, l'état où se trouvent les personnages, et sur lequel ils délibèrent; nous entendons, par son nœud, les intérêts ou les sentimens qu'un des personnages oppose aux désirs des autres; et enfin, par son dénoûment, l'état de fortune ou de passion où la scène doit les laisser. Après quoi, l'auteur ne doit plus perdre de temps en discours qui, tout beaux qu'il seraient, auraient du moins la froideur de l'inutilité.

Toute première scène, dit Corneille, qui ne donne pas envie de voir les autres, ne vaut rien. Aprés une scène de politique, il n'est guère possible qu'une scène de tendresse puisse réussir. Le cœur veut être mené par degrés :

il ne peut passer rapidement d'un sujet à un autre; et toutes les fois qu'on promène ainsi le spectateur d'objets en objets, tout intérêt cesse.

C'est une des raisons qui empêchent presque toutes les tragédies de Corneille d'être touchantes. Le temps nous a appris que, quand on veut mettre la politique sur le théâtre, il faut la traiter comme Racine; y jeter de grands intérêts, des passions vraies, et de grands mouvemens d'éloquence; et employer un style pur, noble, coulant et égal, qui se soutienne d'un bout à l'autre de la pièce.

Tout doit être action dans un drame, et surtout dans la tragédie : non que chaque scène doive être un événement; mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue.

Cet article *scène* nous a paru assez intéressant pour l'extraire en entier des *Annales dramatiques*.

SENS.

Faculté de recevoir les impressions. (Voyez *Sensations*.)

Sens des mots, contre-sens.

Signification; erreur.

Un mot n'a jamais qu'*un sens direct*. Cette vérité importante solliciterait la refonte de de tous nos dictionnaires de langues.

Les contre-sens sont communs au théâtre

dans la bouche des acteurs qui ne raisonnent ni n'approfondissent leurs rôles.

Sens suspendus.

Réticences.

Il est très-difficile au théâtre de ne pas être froid, lorsque des sens suspendus se rencontrent surtout dans le cours d'une tirade animée; il faut que l'acteur continue du geste et de la physionomie, la pensée qu'il allait exprimer oralement, mais qu'un motif quelconque, ou son interlocuteur même l'interrompant, lui font supprimer.

Les tragédies de premier ordre ont très-peu de sens suspendus; Racine surtout s'est attaché à ne pas en abuser.

Les pièces de deuxième et troisième ordre en fourmillent : *Ariane* en contient 83; *Manlius* en a beaucoup aussi.

Une partie de ces sens suspendus ne signifie rien; ils rendent l'action ennuyeuse.

SENSATION.

Impression que l'âme reçoit par les sens.

Les sens sont rigoureusement les instrumens de l'âme.

Tout entre dans l'esprit par la porte des sens.

La vivacité des sens et des sensations, la faculté de les rendre avec vérité, donnent ce tact fin qui choisit le trait important d'un objet pour le caractériser, et les couleurs pour le rendre frappant.

Ravissement et *désespoir* sont des mots qui désignent le plus haut degré des sensations agréables ou désagréables.

Descartes distingue expressément les sensations corporelles des passions de l'âme.

Les sensations d'un esprit posé n'éclatent point par des signes violens; celles d'un esprit grossier se déclarent par des grimaces, et ne sauraient convenir par cette raison à l'école de l'artiste.

Une expérience singulière m'a fait connaître jusqu'où peut aller l'influence de la sobriété sur les sensations : les plus vives que j'aie peut-être éprouvées de ma vie se firent sentir dans un moment où je ne prenais de nourriture que ce qu'il en fallait pour ne pas mourir; c'est à l'époque de mon voyage à Saint-Domingue, lorsque nous n'avions que huit onces de biscuit par 24 heures. Je n'ai jamais eu l'imagination plus vive et plus active que dans cette position, surtout dans mes rêves. J'ai toujours pensé depuis, et j'ai souvent éprouvé, que le régime, sans être poussé jusqu'à ce point, porte à l'âme et à l'es-

prit une sensibilité exquise que l'abus des alimens détruit. La sobriété n'influe pas seulement sur la tranquillité et la douceur du sommeil; la netteté des pensées, la vivacité des sensations, une expression pure et facile en sont les suites nécessaires. Le physique ayant un rapport direct avec le moral, il est presqu'impossible de disposer facilement du dernier, lorsque le premier est absorbé par la quantité des alimens, ou par leurs qualités irritantes. (*Larive*)

SENSIBILITÉ.

Qualité de ce qui est sensible aux impressions.

Le principe sensitif, la base et l'agent conservateur de la vie, le plus beau, le plus singulier phénomène de la nature.

Point de sensibilité sans détails. Celui qui croit provoquer sa sensibilité par des efforts et des éclats, n'en aura jamais; quand le cœur parle, la poitrine, la tête et toutes les fibres de l'organisation lui sont subordonnées, et ne lui fournissent que les moyens nécessaires à son explosion; mais quand la tête seule veut remplacer le cœur, elle le comprime et l'étouffe.

L'énergique agit successivement et par degrés; le sensible frappe sur-le-champ.

Sensibilité, en morale, disposition tendre et délicate de l'âme qui la rend facile à être émue.

Geoffroy a dit de mademoiselle Duchesnoy: « Elle émeut par un secret bien simple quoique bien rare, elle est émue elle-même, elle fait pleurer parce qu'elle pleure; c'est son cœur qui parle et tous les cœurs l'entendent. C'est à la nature qu'elle doit cette facilité à s'affecter de passions étrangères, à s'identifier par imagination avec son personnage. Les plus ignorans expriment bien la passion qu'ils ressentent; mais se pénétrer des intérêts et des passions d'autrui, peindre avec vérité des sentimens fictifs et des situations imaginaires, voilà ce qui fait le génie des comédiens et des poètes. »

Dans le chant cinquième du poème de l'*Imagination*, Delille dit en parlant de La Fontaine :

Quel instinct enchanteur ! quelle simplicité !
Il ignore son art, et c'est son art suprême;
Il séduit d'autant plus qu'il est séduit lui-même.

Il y a des acteurs et surtout des actrices, qui sont maniérés jusque dans les momens d'expansion et de pathétique. Alors ce n'est plus sensibilité, c'est de la *sensiblerie*. Ce mot a été jeté heureusement dans notre langue par le docteur Gall.

SENTIMENT.

Affection de l'âme, perception des objets par les organes des sens.

Les sentimens en poésie, et particulièrement dans le poème dramatique, sont les pensées qu'expriment les personnages, soit que ces pensées aient rapport à des matières d'opinion, de passion, d'affaires, ou de quelque chose semblable. Les mœurs forment l'action tragique, et les sentimens l'exposent en découvrant ses causes, ses motifs, etc. Les sentimens sont aux mœurs ce que les mœurs sont à la fable. Dans les sentimens, il faut avoir égard à la nature et à la probabilité. Un furieux, par exemple, doit parler comme un furieux; un amant comme un amant; et un héros comme un héros. Les sentimens servent beaucoup à soutenir les caractères.

Tout sentiment, dit Corneille, qui n'est pas à sa place, sèche les larmes qu'une situation attendrissante faisait couler.

Un acteur qui manque de sentiment n'est regardé que comme un déclamateur.

> Le sentiment se tait, ou sait bien s'exprimer:
> L'actrice doit le peindre et non le déclamer.

Ce qui tient au sentiment est fondé sur une

base *inaltérable* : le *cœur* de l'homme est partout essentiellement le même; le sentiment aura donc partout le même caractère et la même expression. La scène qui fait couler des larmes à Paris arrachera des pleurs partout où elle sera jouée.

Le sentiment dans une scène dialoguée naît presque toujours, dans un des interlocuteurs, de ce que dit l'autre; sans cela tout est froid, tout est sec, rien n'est senti.

Les acteurs sont trop souvent portés à exagérer les sentimens qu'ils n'éprouvent pas.

Mademoiselle Clairon disait de mademoiselle Dumesnil, que le sentiment de la nature rendait presque toujours sa voix sublime.

Il n'y a dans chaque individu qu'une certaine quantité de chaleur et de sentiment, qui divisée et répandue sur toute l'habitude du corps, a beaucoup moins de force et d'énergie, que si tout était porté et rassemblé sur une seule partie.

Vis unita fortior.

S'il est vrai que les hommes, comme le dit Rousseau, naissent plutôt méchans que bons, les sentimens les plus faciles à exprimer seraient donc ceux de la colère, de l'ironnie, etc.

Si l'on veut arracher à la nature des efforts

extraordinaires, il faut moins songer à toucher les sens, qu'à agir sur le sentiment.

On est frappé du sentiment que la supériorité de l'esprit produit dans l'âme.

Presque toujours les choses nous plaisent et nous déplaisent à différens égards. Par exemple, les virtuosi d'Italie doivent nous faire peu de plaisir :

1° Parce qu'il n'est pas étonnant qu'accommodés comme ils le sont, ils chantent bien. Ils sont comme un instrument, dont l'ouvrier a retranché du bois pour lui faire produire des sons; 2° parce que les passions qu'ils jouent sont trop suspectes de fausseté; 3° parce qu'ils ne sont ni du sexe que nous aimons, ni de celui que nous estimons. D'un autre côté ils peuvent nous plaire, parce qu'ils conservent long-temps un air de jeunesse, et de plus parce qu'ils ont une voix flexible, et qui leur est particulière. Ainsi chaque chose nous donne un sentiment qui est composé de beaucoup d'autres, lesquels s'affaiblissent et se choquent quelquefois.

SIFFLET.

Son aigu; marque d'improbation.

L'origine du sifflet au théâtre vient de ce

qu'anciennement le machiniste qui voulait faire baisser la toile à la fin d'un acte ou d'une pièce, se servait d'un sifflet. Le public depuis l'a imité en cela, que lorsqu'un acteur ou une pièce lui déplaisent, il siffle pour le prouver. Il arriva jadis que, dans un moment où une pièce n'obtenait pas de succès, un plaisant se mît à siffler; le garçon de théâtre croyant que c'était le machiniste, baissa la toile; aussi depuis cette aventure on sonne pour faire baisser le rideau.

SOCIÉTÉ (de Comédiens).

Réunion; Assemblée.

En 1757 on disait encore au conseil d'état du Roi, dans le préambule des règlemens de la comédie française : Troupe des comédiens français.

On s'est servi ensuite du mot compagnie, comme plus relevé et plus décent.

Le Sage dit en plaisantant dans Gil-Blas : « Il ne faut point dire la troupe; il faut dire la compagnie. On dit bien une troupe de bandits, une troupe de gueux, une troupe d'auteurs; mais on doit dire une compagnie de comédiens. »

Plus tard on a dit : société des comédiens français; cette locution est réservée maintenant

aux théâtres royaux; on se sert encore du mot troupe pour tous les autres théâtres de Paris et des départemens.

Linguet, dans le cours de ses *Annales*, plaisante beaucoup les comédiens sur leur gravité dans leurs noms, leurs délibérations, leurs comités, leurs arrêtés, etc., etc.

On rapporte l'anecdote suivante, arrivée aux comédiens français, en députation auprès du parlement. Dancourt était l'orateur : il se servit plusieurs fois dans son discours du mot compagnie; le premier président dit à la fin du discours : la troupe du parlement remercie la compagnie des comédiens.

Il faut dire à l'honneur des comédiens, qu'aujourd'hui ces plaisanteries seraient déplacées; l'intérieur de leurs sociétés s'est amélioré comme toutes les autres choses, et il s'améliorera de plus en plus.

SITUATION.

Moment de l'action qui excite un grand intérêt.

Lorsqu'une situation est très-pressante, on n'a pas le temps de parler, il faut *agir*; ce sont les actions et les mouvemens qui produisent alors les grands effets.

On appelle situations implexes, celles où le personnage est obligé de satisfaire à des intérêts opposés. L'*Isabelle* de l'*Ecole des Maris* est dans ce cas. Une comédienne qui joue ce rôle a besoin d'une grande *précision*, pour que les spectateurs n'aient pas à lui reprocher d'être trop peu circonspecte avec son jaloux, ou trop peu tendre avec son amant.

SON.

Bruit; ce qui frappe l'ouïe.

Le son est une simple émission de la voix dont les différences essentielles dépendent de la forme du passage que la bouche prête à l'air qui en est la matière ordinaire.

Le son de la voix est déterminé par la constitution physique de l'organe; le travail et l'exercice fortifient cette constitution. (Voyez *Voix*.)

C'est le travail de la bouche qui épure et fortifie les sons. Pour parler purement, les sons doivent sortir de la voûte du palais, et le travail des lèvres doit les modifier et les perfectionner.

Un son parfait est celui qui sort pur et se maintient pur pendant sa durée; ses perfections sont, justesse, unité, beauté de timbre et

justesse de mouvement. Un son a trois parties distinctes pour le calcul : le commencement ou l'émission, le milieu, et la fin; pour l'exécution, ces parties ne doivent faire qu'un tout parfaitement égal.

Il faut nourrir, entretenir, arrondir les sons.

Lekain produisait des effets terribles par des sons brisés en éclats qui partaient de l'âme et semblaient y rester.

La qualité des sons contribue à l'expression du sentiment.

L'âme de la voix est dans les sons prolongés et soutenus.

Ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain.

SORTIE.

Action de quitter la scène.

C'est particulièrement dans leurs sorties que les acteurs qui jouent la tragédie et le drame, veulent se signaler et se font un mérite de crier et de faire beaucoup de tapage et d'éclat.

Dans un grand nombre de cas, une sortie produit de l'effet, en gesticulant ou parlant toujours jusqu'à la coulisse. Cette manière

donne de la vérité au jeu et à la sortie de l'acteur ; il n'a pas l'air de sortir parce que cela lui est prescrit par son rôle.

Les adieux se font presque toujours gauchement au théâtre ; cela vient en partie de ce que les acteurs parlent et marchent trop vite en les faisant.

On pourrait souvent reprocher aux danseurs de la négligence ou de l'affectation dans leurs sorties au moment où ils finissent leurs pas.

SOUFFLEUR.

C'est un homme qui est au-devant du théâtre et de l'orchestre, et placé plus bas, de manière à n'être vu et entendu que des acteurs, pour suivre attentivement, sur la pièce manuscrite ou imprimée, ce que les acteurs ont à dire, et le leur suggérer si la mémoire vient à leur manquer. Voici une anecdote qui fera sentir l'utilité des souffleurs. On jouait, à Lunéville, la *Mélanide* de la Chaussée ; l'acteur qui remplissait le rôle de Darviam, dans le moment de la déclaration d'amour, manqua de mémoire à tel point, que le souffleur fut obligé de réciter à haute voix toute la tirade. Quand il eut fini, l'acteur, sans se déconcerter, se tourna vers l'actrice, et lui dit, en lui montrant

le souffleur : *Mademoiselle, comme monsieur vous a dit*, etc. On peut juger des éclats de rire qu'excita, dans toute la salle, le sang-froid de cet acteur.

Dites au comédien, dont la mémoire est ordinairement la plus infaillible, qu'il doit jouer sans souffleur, et vous le verrez aussitôt, plein de trouble et d'inquiétude, chercher ses phrases, oublier ses répliques, décolorer son rôle et manquer tous ses effets. Que le souffleur dise au contraire à l'acteur le moins doué de cette faculté : Soyez sans crainte, je ferai attention à vous; je soignerai votre grand couplet, etc., vous n'entendrez pas l'acteur faillir d'une syllabe. L'emploi du souffleur est peu rétribué, il est cependant parfois très-pénible; mais enfin, souffler n'est pas jouer. (*Dict. théâtral.*)

On á vu des acteurs jouer presqu'entièrement un rôle d'après le souffleur; mais dans ce dernier cas, ils sont toujours médiocres; car ce n'est en effet qu'une répétition de sons, qui ne peuvent avoir ni âme, ni chaleur.

La capote de bois qui couvre le souffleur, nuit extraordinairement à l'illusion. On peut s'en convaincre lorsqu'à l'Opéra le ballet a lieu, et que cette niche est enlevée, le théâtre paraît même plus grand, et l'on voit les acteurs en entier.

SOUVENIR.

Réminiscence; impression que la mémoire conserve d'une chose.

Les souvenirs sont la ressource inépuisable de l'acteur; ce n'est donc que dans son âme, dans ses propres sensations et dans leurs souvenirs, qu'il doit chercher les grandes émotions. Il doit être sans cesse avec eux, afin d'en disposer à volonté lorsqu'il veut exciter en lui les sensations qu'il doit peindre; mais il faut les bien placer et ne point en abuser. Généralement on ne peut bien exprimer que ce qu'on a senti; l'homme qui aura toujours été heureux ne représentera jamais parfaitement les souffrances de l'infortune, comme celui qui a toujours joui de sa liberté n'en comprendra jamais la privation.

L'expérience prouve que les souvenirs sont la principale cause qui procure à l'acteur cette mobilité avec laquelle il se pénètre si vivement de passions qui ne sont pas les siennes, et qu'il peut reproduire à volonté les mouvemens les plus terribles, et ceux de la plus douce sensibilité.

Il est inutile d'insister sur l'empire que les souvenirs exercent sur nos sens. Tout homme

a les siens, et souvent il suffit d'une seule réminiscence pour faire vibrer encore les muscles et les fibres qui ont tressailli dans telle ou telle circonstance.

On sait qu'on fut obligé de défendre, dans les régimens suisses, qu'on jouât l'air connu sous le nom de *ranz des vaches*. Cette musique nationale, dépourvue d'harmonie pour une oreille ordinaire, remuait tellement l'âme de ces malheureux, qu'ils désertaient en foule pour aller retrouver leurs montagnes et leurs chaumières, que ces accens patriotiques leurs rappelaient.

Le souvenir du plaisir, et surtout celui de la douleur, forment la sensation de toute la vie.

Le comédien qui peut se rappeler les émotions qu'un mouvement spontané de l'âme a provoqué en lui, peut être sûr qu'elles sont encore empreintes dans tout son être.

Il faut se rappeler aussi les sons de voix que produisaient en nous de vives émotions, telles que la colère, la rage et l'indignation; penser aussi aux attitudes dans des circonstances frappantes.

SUBLIME.

Ce qu'il y a de grand, d'élevé dans les pensées, dans le style, et dans les actions.

Le sublime est tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions, et qui nous fait sentir cette élévation. On en compte de deux sortes; le sublime d'images et le sublime de sentimens. Ce n'est pas que les sentimens ne présentent de grandes images, puisqu'ils ne sont sublimes que parce qu'ils exposent aux yeux l'âme et le cœur; mais comme le sublime d'images peint seulement des objets inanimés, et que l'autre marque un mouvement du cœur, on distingue ces deux espèces par ce qui domine en chacune. Les peintures que Racine fait de la grandeur de Dieu sont sublimes. En voici deux exemples :

J'ai vu l'impie adoré sur la terre:
Pareil au cèdre, il cachait dans les cieux
Son front audacieux.
Il semblait à son gré gouverner le tonnerre,
Foulait aux pieds ses ennemis vaincus :
Je n'ai fait que passer; il n'était déjà plus.

ESTHER, Sc. V, act. V.

Les vers suivans ne sont pas moins sublimes:

L'Eternel est son nom; le monde est son ouvrage.
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,

Juge tous les mortels avec d'égales lois ;
Et, du haut de son trône, interroge les rois.

Les sentimens sont sublimes quand, fondés sur une vertu vraie, ils paraissent être presqu'au-dessus de la condition humaine, et qu'ils font voir, comme le dit Sénèque, dans la faiblesse de l'humanité, la constance d'un Dieu. L'univers tomberait sur la tête du juste, son âme serait tranquille, dans le temps même de sa chute. L'idée de cette tranquillité, comparée avec le fracas du monde entier qui se brise, est une image sublime, et la tranquillité du juste est un sentiment sublime. Le sublime de sentiment est ordinairement tranquille; une raison affermie sur elle-même le guide dans tous ses mouvemens. Aria se perce tranquillement d'un coup de poignard, pour donner à son mari l'exemple d'une mort héroïque; elle retire le poignard de son sein et le lui présente en disant ce mot : « Pœtus, cela ne fait » point de mal. » On représentait à Horace fils, allant combattre les Curiaces, que peut-être il faudrait le pleurer, il répond :

Quoi ! vous me pleureriez, mourant pour ma patrie ?

La reine Henriette d'Angleterre, dans un vaisseau, au milieu de la plus affreuse tempête, rassurait ceux qui l'accompagnaient, en leur

disant d'un air tranquille, que les reines ne se noient pas. Curiace dit à Camille, sa maîtresse, qui pour le retenir, fait valoir sa tendresse :

Avant que d'être à vous, je suis à mon pays.

Auguste, après la découverte de la conspiration formée contre sa vie, et après avoir convaincu Cinna d'en être le chef, lui dit :

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.

Voilà des sentimens sublimes. La reine était au-dessus de la crainte, Curiace au-dessus de l'amour, Auguste au-dessus de la vengeance, et tous trois étaient au-dessus des passions et des vertus communes.

Ce qui est sublime a des dimensions vastes et imposantes. Dans beaucoup de passages d'*Athalie* le sublime vient de la noblesse et de la grandeur des pensées.

A côté du sublime est l'extravagance.

Il faudrait, pour atteindre au sublime, dit Larive, que l'acteur eût assez d'empire sur ses sens pour les soumettre en tous points au génie de l'auteur. Il faudrait qu'il eût l'art de *sortir* de lui-même, de manière à se donner tout entier au personnage qu'il représente et à confondre toutes ses sensations avec les siennes.

SYNONYME.

Mot qui a une signification semblable à celle d'un autre mot.

Il est essentiel que les comédiens connaissent la différence qu'il y a entre les mots suivans, pour varier l'expression d'après le sens propre de chaque mot.

MOTS QUI PARAISSENT SYNONYMES, MAIS QUI NE LE SONT CEPENDANT PAS.

Abhorrer, détester.
Appas, charmes, attraits.
Autorité, pouvoir, empire.
Aversion, haine.

Badin, plaisant.
Beau, joli.

Cœur, courage, valeur, bravoure, intrépidité.
Colère, courroux, emportement.
Contentement, joie, satisfaction.
Chagrin, tristesse, mélancolie.

Destin, hasard, fortune, sort.

Fameux, illustre, renommé, célèbre.

Honnête, poli, civil.

Idée, pensée, imagination.
Instant, moment.

Piété, dévotion.

Questionner, interroger, demander.

Ténèbres, nuit, obscurité.
Trépas, mort, décès.

Vanité, orgueuil, présomption.
Vif, emporté.

TEMPS.

Succession de momens; mesure de la durée des choses.

Le temps renferme la précision du moment où l'on doit parler, et les intervalles qu'il faut laisser dans son discours, pour reposer le spectateur, qui écoute ensuite avec plus d'attention, et pour détacher les uns des autres les différens sentimens.

Voici la règle :

Lorsque vous devez répondre à celui qui vient de parler, examinez si ce que vous avez à lui dire est de telle nature qu'il ne puisse

provenir que d'un mouvement que son discours vient de produire dans votre âme subitement et sans préparation. Plus ce mouvement doit paraître subit et plus il faut que votre réponse soit précédée d'un repos; car lorsque nous sommes surpris par un sentiment imprévu, notre âme se remplit tout à coup d'une foule d'idées, mais elle ne les distingue pas avec la même vitesse.

On doit encore employer le temps :

Lorsque la réponse que nous avons à faire ne peut être que le fruit du raisonnement, si tout d'un coup déterminés par le sentiment, nous sommes retenus par la réflexion, qui ne nous laisse céder à la première impression que par degrés, ou quand, par un effort que nous faisons sur nous-mêmes, nous la surmontons entièrement. (*Achille act.* 4. *sc.* 6.) Voyez *étude des rôles*.

Lorsque nous désirons que celui à qui nous parlons fasse une grande attention à nos discours, ou que nous voulons qu'il soit frappé de nos raisons, et que son âme reçoive les impressions de la nôtre, nous devons séparer les diverses idées que nous lui présentons par des repos sensibles. Nous donnons par ce moyen le temps à la raison de peser toutes nos paro-

les, et nous ménageons pour nous-mêmes les moyens d'augmenter l'expression par degrés et d'arriver au point de convaincre ou de séduire.

Dans les momens où le cœur indécis ne sait à quel sentiment se livrer, et passe successivement à des mouvemens qui n'ont point de liaison entr'eux, tout le monde sent assez que le débit de ces morceaux doit être coupé par des temps considérables.

Principe général.

Si le temps que nous prenons est trop court, il ne fait aucune impression.

S'il est trop long, il ralentit le sentiment que nous avons fait naître dans le spectateur et que nous devons précieusement conserver.

Ce n'est que par une sensibilité fine que nous pouvons donner au temps sa juste étendue.

Quelquefois un *silence* bien saisi, bien ménagé, peut donner lieu aux plus heureuses nuances, ou du moins servir à les préparer.

J'admire en frissonnant, ô muette éloquence !
Quel mouvement! quel geste, et surtout quel silence!

Par un silence adroitement préparé, vous

laissez à une belle pensée le temps d'être bien saisie, à un sentiment profond, celui de s'insinuer complétement dans tous les cœurs.

Quelquefois il faut placer des temps entre certains mots, certaines syllabes et même certaines lettres.

Ces temps bien distribués donnent de la profondeur au discours.

Les acteurs médiocres se servent de temps, mais en les employant comme repos.

Un acteur ordinaire, et même intelligent saura placer le repos en des endroits marqués; mais le comédien de génie seul saura faire usage des temps à propos.

L'avantage que l'on tire du temps, c'est de trouver des inflexions vraies, de se pénétrer plus vivement en pensant à ce qu'on va dire, et de rendre attentif le spectateur.

TENUE.

Manière d'être vêtu.

Le sens de la vue est un des premiers qu'il faut captiver : l'acteur est aperçu avant que d'être entendu, et l'on juge généralement au théâtre, tout comme dans le monde, de la capacité des individus par leur extérieur; vous êtes

un homme remarquable dès que vous avez de beaux habits et des cheveux bien soignés.

Tous ces attraits donnent-ils du talent, de l'esprit? Non; mais il faut malheureusement convenir qu'ils font beaucoup plus remarquer ces avantages lorsqu'ils existent, et presque toujours au théâtre ils font supporter l'acteur médiocre. Nous en avons maints exemples sous les yeux.

Nous sommes donc obligés de donner ici un démenti à ce proverbe populaire, l'habit ne fait pas le moine, quoique cependant il soit reconnu en proverbe que les proverbes sont la sagesse des nations, et que les proverbes ne mentent point.

TONS.

Certain degré d'élévation ou d'abaissement de la voix.

Beaucoup d'acteurs, qui ayant une poitrine forte et une voix sonore, l'élèvent continuellement avec violence, perdent par là le grand mérite de donner aux expressions la variété des tons qui est si nécessaire pour la peinture et pour l'intelligence des pensées.

Il y a dans le discours, comme dans la mu-

sique, une sorte de mesure des tons qui aide à l'esprit.

Le ton criard est monotone, il ne se prête à aucune modulation de la voix, il ne s'applique à aucun sentiment; il fatigue l'acteur et tourmente l'auditeur.

La mode de finir les phrases par un ton qui en désigne la terminaison s'est presque totalement perdue. C'est cependant une attention très-nécessaire que d'apprendre à *faire* un point; car c'est de là que dépendent les changemens de tons qui produisent à l'oreille l'effet le plus agréable, et font sentir la justesse et la variété de l'expression.

On cherche des tons dans la tragédie, que ni la musique en chantant, ni les hommes en parlant, n'ont jamais pratiqués. Les bons avocats ne plaident point avec les tons affectés et recherchés de la déclamation de théâtre. De tous temps les orateurs ont senti que ce sont des hommes qui parlent à des hommes, que pour cela il ne faut pas se servir d'autres tons que ceux que la nature inspire aux hommes.

Plusieurs acteurs se félicitent d'avoir introduit dans leur jeu ce qu'ils appellent des tons de vérité. Ces sortes de tons sont tout-à-fait disparates avec ceux qui précèdent et qui suivent; ils sont ordinairement trop brusques, trop saillans, et

tombent presque toujours dans ce familier qu'il faut éviter avec autant de soin que l'emphase et le gigantesque. D'ailleurs ces passages une fois saisis, dégénèrent en refrains monotones que le public attend, et que l'acteur ne manque jamais; ils prouvent qu'ils sont le fruit de la combinaison et qu'ilsne partent point de l'âme, unique source des tons de vérité, de ces éclairs du moment, que souvent on ne retrouve plus et qu'il ne faut jamais rechercher.

C'est en s'exerçant au ton du barreau, que l'on s'accoutume à dire d'une manière *plus insinuante*; l'avocat veut persuader; il raisonne avec force, mais non pas avec orgueil.

Si nous pouvions pénétrer dans le fond de notre âme et l'examiner à découvert, nous n'aurions pas de peine à trouver tous les tons nécessaires à l'expression; elle les renferme tous, puisqu'ils nous sont nécessaires pour nous communiquer les perfections admirables dont l'auteur de la nature l'a rendue dépositaire; mais comme la matière qui l'enveloppe est un obstacle à notre âme pour se communiquer, il faut lui faire prendre l'essor et la débarrasser autant que l'on peut de la matière qui la gêne. Pour y réussir, jusqu'à un certain point, il faut auparavant affranchir notre esprit de l'es-

clavage de nos sens. Cette opération, quoique très-violente, ne nous est pas étrangère.

L'enthousiasme des poètes et les profondes réflexions des savans lorsqu'ils composent, ne sont que l'effet d'un grand *recueillement* de leur esprit, qui examine la source des sentimens intérieurs et des passions de l'âme; c'est alors qu'ils voient les passions en elles-mêmes, ensorte que la peinture qu'ils en font ensuite est tellement vive et véritable, que les lecteurs n'y trouvent rien à retrancher ni rien à ajouter.

Un orateur et un comédien doivent savoir prendre tour à tour le ton respectueux, amical, ironique, méprisant, froid, humain, raisonnable, léger, patriotique, plaintif, simple, naïf, aigre, doux, haut, bas, impétueux, hautain, fier, moqueur, railleur, lamentable, élevé, impérieux, soumis, grave, badin, triste, gai, plaisant, etc.

Il ne faut pas employer indifféremment des tons qui, à peu près semblables en apparence, doivent cependant être distingués.

Les tons peuvent être rangés sur différens genres qui comprennent plusieurs espèces, de même que chaque couleur primitive se divise en plusieurs nuances (Voyez *Synonymes*). On regarde par exemple le ton *fier* et le ton *orgueilleux* comme appartenant à un même genre

(espèce), mais ces tons diffèrent évidemment entr'eux; par le premier nous ne marquons souvent que le juste sentiment que nous avons de notre. dignité, nous faisons toujours connaître par le second, que nous portons ce sentiment beaúcoup plus loin qu'il ne doit s'étendre.

Quoique le ton *naïf* et le ton *ingénu* soient aussi des espèces d'un même genre, on aurait tort de prendre l'un pour l'autre. L'un est celui d'une personne qui n'ayant pas la force de cacher ses idées et ses sentimens, laisse échapper les secrets de son âme, même lorsqu'elle a intêret ou qu'elle désire de les faire ignorer. L'autre est le signe de la candeur plutôt que de la sottise et de la faiblesse; il est le lot des personnes qui seraient assez adroites ou assez maîtresses d'elles-mêmes pour déguiser leur façon de penser ou de sentir, mais qui ne peuvent s'y résoudre.

Quelques tons appartiennent en même temps à plusieurs genres.

L'*ironie* peut être également dictée par la *colère*, par le *mépris*, par le simple *enjouement;* mais le ton ironique qui convient à l'un de ces sentimens ne convient pas aux autres.

L'*amour* et l'*amitié* parlent à certains égards un langage commun, cependant leur ton n'est pas le même.

L'*amitié* elle-même a plusieurs tons. Celui de la tendresse d'un père pour son fils, diffère de celui d'un ami pour son ami.

On dit que Molière avait imaginé des espèces de notes, pour se rappeler certains tons heureux dans ses rôles, qu'il avait soin de réciter toujours de la même manière.

TRADITION.

Tout ce qui se transmet de bouche, d'une génération à l'autre.

De la tradition rejetez la chimère;
Jouez d'après votre âme et votre caractère,
Comment fixer des tons d'âge en âge transmis!
A ces bizarres lois Dorilas fut soumis,
De rien imaginer affectait le scrupule,
Et par tradition fut sot et ridicule.

Toute tradition n'est pas bonne, et il n'en faut suivre aucune sans l'examiner.

Le système des traditions favorise la paresse des talens médiocres, en même temps qu'il met des entraves au génie.

L'artiste prudent se servira de la tradition; comme le littérateur se sert du commentaire d'un passage difficile : il examine si avant lui tel rôle a été bien saisi ou telle situation bien sentie, et il l'adoptera ou la rejetera selon

qu'il la trouvera vraie ou fausse; mais il doit bien se garder de copier servilement le jeu et la déclamation de son prédécesseur : si l'un et l'autre ont été vrais, il se les appropriera tellement qu'ils paraîtront lui appartenir.

Ce n'est que dans ce sens qu'il est permis à l'acteur de copier, parce que rien ne peut le dispenser d'étudier et de sentir lui-même son rôle.

Les comédiens refusent quelquefois de jouer les pièces dont les traditions sont perdues; c'est une petitesse. Qui a fait les traditions? ce sont les acteurs. De nouveaux acteurs peuvent donc en établir aussi qui vaillent les anciennes, et même qui vaillent mieux; si l'on n'osait pas innover, où en seraient les arts?

La *tradition*, suivant lady Morgan, paraît avoir déterminé tout le jeu théâtral en France. « Dans la petite querelle entre Valère et Marianne (Tartuffe), on voit des évolutions dont la formalité semble descendre de la première représentation de cette pièce à Versailles, et quand Dorine vient à bout d'effectuer une réconciliation entre les deux amans qui se boudent, la manière dont ils s'avancent l'un vers l'autre, dont ils mesurent leurs pas, dont ils calculent leurs mouvemens, dont ils s'embrassent tout à coup, leur donne l'air de deux automates, de

deux marionnettes qu'on fait mouvoir avec beaucoup moins d'adresse que je n'en ai remarquée dans les célèbres rencontres où Polichinelle embrasse son adversaire, le Diable, tandis que Gilles, avec son admirable sang-froid ordinaire, les laisse se débattre en leur disant : Arrangez-vous, messieurs. »

Il n'a pas fallu peu de courage aux grands acteurs pour secouer le joug des traditions ; et de nos jours il y aurait peut-être encore bien des choses à faire pour s'en affranchir tout-à-fait, surtout dans la comédie, sous le rapport du costume, de certains effets, etc. Les mœurs changent ; ces changemens doivent avoir lieu au théâtre destiné à en offrir la peinture fidèle. Rester dans l'ornière de la routine est le fait de la médiocrité ; le véritable talent prend des traditions ce qui est de tous les temps et de tous lieux, et il le combine avec ce qu'il doit au présent.

TRAGÉDIE.

Poëme dramatique qui représente une action propre à exciter la terreur et la pitié.

Le mot tragédie vient du grec τράγος (bouc) et de ᾠδή (chant). Boileau explique ainsi cette étymologie :

Le tragédie, informe et grossière en naissant,
N'était qu'un simple chœur, où chacun en dansant,
Et du dieu des raisins entonnant les louanges,
S'efforçait d'attirer de fertiles vendanges.
Là, le vin et la joie éveillant les esprits,
Du plus habile chantre un bouc était le prix;
Eschyle, dans le chœur jeta des personnages,
D'un masque plus honnête habilla les visages;
Sur les ais d'un théâtre en public exhaussé,
Fit paraître l'acteur d'un brodequin chaussé.

Sophocle et Euripide vinrent ensuite qui donnèrent à la tragédie cette grandeur et cette majesté terrible, qui en sont maintenant les qualités essentielles.

Chez les Romains on fut plus de trois siècles sans aucun spectacle dramatique; les jeux réguliers ne s'y établirent que vers l'an de Rome 514. Plus tard, des grands personnages tels que Gracchus, César, Auguste, Sénèque, etc., ne dédaignèrent pas de composer des tragédies.

L'art dramatique dégénéra ensuite à Rome, et après les siècles de barbarie du moyen âge, il reprit naissance en Italie et se propagea de là dans toute l'Europe.

En France, Jodelle, le premier, composa et fit représenter une tragédie en 1552. Sa *Cléopâtre*, oubliée maintenant, eut un succès prodigieux. Garnier, Hardi, Rotrou suivirent successivement cet exemple, et firent briller

quelques éclairs au milieu de l'obscurité où le théâtre était plongé; mais il était réservé au grand Corneille d'élever tout à coup la scène au plus haut degré de splendeur par ses immortels ouvrages.

Les différences dans les mœurs, la religion, le gouvernement et la langue ont dû nécessairement en amener aussi dans les arts que nous avons voulu imiter, et qui ont pris sous nos mains de nouvelles formes. Ainsi les mêmes mots n'ont plus signifié les mêmes choses; nous avons continué d'appeler une action héroïque, dialoguée sur la scène, du nom de tragédie, c'est-à-dire *chanson du bouc*, quoique nos tragédies ne soient plus chantées (du moins avec accompagnement de musique), et que l'auteur du *Siége de Calais* ait reçu, au lieu d'un bouc, une *médaille d'or*.

Ce fut en 1636 que Corneille donna le *Cid*, la première tragédie dont nous puissions nous enorgueillir. Près de deux siècles se sont écoulés depuis cette époque, et cette pièce fait encore un des plus beaux ornemens de la scène française; il est à remarquer aussi que le répertoire du théâtre de la nation, en y comprenant les ouvrages du second ordre, ne se compose à peine que de 150 pièces plus ou moins estimées.

Aristote a défini la tragédie : « l'imitation d'une action qui, par la terreur et la pitié, corrige en nous toutes sortes de passions. »

Les auteurs semblent depuis quelque temps mettre le sentiment pénible de l'*horreur* à la place de la *terreur* et de la *pitié*, qui seront à jamais les ressorts de la véritable tragédie.

Il est reconnu que les personnages les plus dramatiques sont ceux qui, par la violence de leurs passions, peuvent être rapidement entraînés aux plus grands crimes, et s'élever de même aux plus sublimes vertus. L'effet de ces caractères impétueux est aussi frappant dans l'*épopée* que sur la scène, et c'est pour cela qu'un grand nombre préfèrent l'*Iliade* à l'*Odyssée* et à l'*Enéïde*.

Les femmes qui donnent le ton au théâtre, comme partout ailleurs, ont contribué plus que tout le reste à faire de l'amour le principe de toutes nos pièces de théâtre, et particulièrement de la tragédie.

Les femmes préféreront toujours Racine à Corneille, parce que le premier remue bien mieux leur cœur, et que chez elles le cœur est tout.

Le comble de l'art c'est de combiner le dernier degré de terreur que la tragédie puisse comporter avec l'intérêt qu'elle doit produire,

de soulager le cœur après l'avoir déchiré, de faire succéder les larmes de l'attendrissement à l'épouvante et à la douleur; Voltaire est parvenu, dans le quatrième acte de *Mahomet*, à ce dernier degré au delà duquel il n'y a plus rien.

Linguet, déjà cité, s'exprime ainsi sur la tragédie : « Elle est la peinture des *infortunes nobles* qui remuent, qui attendrissent le cœur, et non pas l'image des transports de rage qui l'humilient et l'épouvantent.

» Ce ne sont point ces caricatures effrayantes qui touchent, qui affectent l'âme dans les spectacles. Il y a plus de vrai tragique dans le *Sortez* de Roxane, dans Œnone, *qui l'eût cru? j'avais une rivale!* dans tous les morceaux attendrissans de nos bonnes tragédies, que dans les parades chirurgicales de *Drury-lane* et *Covent garden* : il faut bien plus de vrai talent pour les rendre. N'êtes-vous pas cent fois plus ému, plus satisfait, quand vous voyez Achille, insulté par Agamemnon, porter la main sur la garde de son épée, ensuite s'arrêter et dire avec le sang-froid de la fureur :

D'Iphigénie encor je respecte le père,

que s'il allongeait une botte au fils d'Atrée, et

que vous vissiez le vieillard tomber à la renverse, haleter et gambiller avec indécence.

Que parlez-vous toujours et d'hymen et d'empire,
Parlez-moi de mon fils, dites-moi s'il respire.
(MÉROPE.)

» C'est avec cette connaissance de la nature que le poète dramatique dispose à son gré de tous les cœurs; c'est en se persuadant bien que tout grand sentiment, toute grande passion dit toujours la même chose quoique de cent manières différentes; ce n'est pas là le répéter, c'est le redoubler, et l'on ne saurait trop le redire aux auteurs tragiques, quand une fois vous avez trouvé le chemin du cœur, avancez toujours sur la même route; point de distractions, point de détours; la plaie est faite, creusez-là profondément, et tournez toujours du même côté; c'est surtout à ce principe que tiennent les grands effets; c'est par là surtout que, malgré ses fautes, Voltaire est devenu le plus grand tragique du monde entier. Il disait souvent qu'il ne fallait pas suivre le système de ceux qui ne parlent que de situations multipliées et de coups de théâtre; l'unité, c'est le grand chemin c'est celui qui va au but. »

La tragédie française présente trois modèles illustres.

Corneille eut un génie sublime : il sut *créer;* il est *grand*, *noble*.

Racine eut un talent admirable: il sut embellir ; il est *parfait*, *gracieux*.

Voltaire eut un esprit supérieur ; il *étendit les routes de l'art*.

La tragédie était chez les anciens une institution politique, un acte de religion. La Grèce fit ériger trois statues d'airain à Sophocle, Eschyle et Euripide ; elle ordonna que leurs tragédies seraient conservées dans les archives publiques. On les en tirait de temps en temps pour en faire la lecture, parce qu'il était défendu aux comédiens de les représenter. En France ce n'est qu'une affaire d'amusement pour faire passer quelques heures de la soirée aux désœuvrés.

Ce qu'on dit du style de la tragédie s'applique naturellement au jeu de l'acteur qui la représente. Ce style doit toujour se distinguer par une noble simplicité ; il n'admet rien d'ampoulé ni de bas, jamais d'affectation ni d'obscurité. Tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentimens. Il ne faut pas qu'ils marchent deux à deux, mais que tantôt une pensée soit exprimée en un vers, tantôt en deux ou trois, quelquefois en un seul hémistiche.

Dans la tragédie comme dans la comédie, on veut que le style soit approprié à l'état et aux affections de celui qui parle. Un roi ne doit pas s'exprimer comme un simple particulier, un commerçant comme un cultivateur.

Ce qui donnera une idée du goût des Anglais, relativement à la manière de représenter la tragédie, c'est qu'ils reprochent à Talma trois défauts capitaux : d'être bourgeois, disent-ils, monotone, et d'avoir mauvaise tournure.

Il faut connaître le génie de la nation anglaise, ainsi que les pièces de leurs grands maîtres, pour concevoir sur quoi ils fondent leur assertion. Un Anglais, comprenant bien notre langue, baillera en entendant des vers de Racine ou de Voltaire; il retournera bien vite aux horreurs bizarres, mais attachantes de Shakespeare.

La sensibilité humaine est le principe d'où part la tragédie, le pathétique en est le moyen, l'horreur des grands crimes et l'amour des sublimes vertus sont les fins qu'elle se propose.

Voici quelques anecdotes arrivées à propos de tragédies.

Après la première représentation de *Brutus*, Fontenelle dit à Voltaire qu'il le croyait peu propre à la tragédie; que son style lui paraissait

trop fort, trop pompeux, trop brillant. « Je vais donc relire vos pastorales » lui répondit l'auteur d'OEdipe.

Un poëte ayant été admis à lire au comité du Théâtre Français, une tragédie de sa façon, intitulée *Romulus*, elle fut rejetée dès le premier vers, qui commençait par ces mots que le héros de la pièce adressait à son frère : *ô Rémus*? cet orémus excita parmi les acteurs un rire inextinguible qui ne permit pas de continuer.

Une demoiselle en lisant un article de journal où l'on critiquait les plus beaux morceaux de *Mérope*, s'écria : « ah! mon Dieu! est-ce que j'aurais fait une bêtise de pleurer à cette pièce. »

TRANSITION.

Contraste, passage d'un ton à un autre.

Ce grand tableau m'étonne et mon âme tremblante
Frémit tout à la fois de joie et d'épouvante;
Tant frappant la pensée en de contraires sens,
Le contraste a sur nous des effets si puissans!

Enfermez-vous souvent avec Corneille, Racine et Voltaire; lisez et relisez sans cesse ces trois tragiques; rendez-vous compte, non une fois, mais dix, mais cent fois, de la valeur de tel ou tel vers; étudiez surtout l'art des transi-

tions, art si difficile et pourtant si nécessaire, puisque seul il vivifie la diction. Les transitions sont les éclairs du discours. Qu'est-ce qu'une tirade de vers débitée sur le même ton, sans nuances, sans repos, sans transitions?

Un moyen de beaucoup animer la scène et de se faire écouter, c'est de reprendre sur un ton tout-à-fait opposé à celui que vient de quitter l'interlocuteur.

TRAVAIL.

Peine ; étude.

Il ne suffit pas, pour qu'un comédien soit achevé, que la nature lui ait donné les moyens de réussir ; il faut encore que l'étude et l'application viennent les diriger et faire disparaître les imperfections dont l'être même le plus favorisé de la nature n'est jamais exempt.

En peu de temps Lekain eut l'art de réduire au silence tous ceux qui le décriaient, et trouva le secret, par un travail inconcevable sur lui-même, de corriger tout ce qu'il y avait en lui de vicieux.

Il faut se mettre souvent devant les yeux l'ardeur infatigable avec laquelle travaillaient *Démosthènes* et *Cicéron :* ils étaient convaincus que, sans une application opiniâtre, on ne

pouvait rien faire de grand; ils se donnaient tout entiers au travail.

Baron déclamait et cadençait les vers, dans ses premières années, comme les autres acteurs; mais à force de s'exalter *lui-même*, de s'égaler autant qu'il le pouvait aux grands hommes qu'il représentait, la simple et véritable grandeur lui devint familière.

Buffon dans son cabinet à Montbar, lieu consacré et appelé par J.-J. Rousseau, *le berceau de l'histoire naturelle;* dans ce lieu, disons-nous, Buffon, avant de se mettre au travail, contemplait respectueusement le buste de Newton. Une simple idée, lorsqu'elle est lumineuse, vaut mieux qu'un gros livre rempli des mots.

Voici une des plus fortes pensées du philosophe de Montbar :

« *Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience.* » Il suffit en effet d'avoir reçu cette qualité de la nature; avec elle on regarde long-temps les objets et l'on parvient à les pénétrer. Cela revient au mot de Newton; on lui disait: Comment avez-vous fait tant de découvertes? — *En cherchant toujours et cherchant patiemment.* Remarquez que le mot patience doit s'appliquer *à tout :* patience pour chercher son objet; patience pour résister à

tout ce qui s'en écarte, patience pour souffrir tout ce qui accablerait un homme ordinaire.

Il est une sorte de paresse à laquelle notre nature est fort encline ; cependant lorsqu'une fois nous avons la force de nous encourager nous-mêmes, nous travaillons du plus grand cœur et nous trouvons un vrai plaisir dans l'activité.

Le moment du réveil donne le ton à toute la journée pour les qualités du cœur et de l'esprit ; il faut donc commencer la journée par une étude, une composition, un exercice, une action difficile, afin que, malgré le décroissement des facultés qui a lieu à mesure que le soleil descend et que l'homme se lasse, on soit toujours au niveau de son travail.

Avec le cœur le plus sensible, l'organe le plus heureux, l'intelligence la plus prompte, il faut encore que le comédien fasse des efforts incroyables, pour exceller, pour saisir ces nuances imperceptibles, ces bienséances théâtrales, ces mystères de l'art qui échappent à un travail superficiel et ne sont que le fruit tardif de la réflexion.

Saint-Thomas d'Aquin avait dans sa jeunesse la mémoire si dure et si ingrate, que ne pouvant rien apprendre ni retenir, il se désespérait, lorsqu'un jour de pluie, étant à sa fenêtre,

il aperçut au bas une grande pierre que des gouttes d'eau tombantes avaient creusée par le laps du temps. Cet exemple, lui fournissant une comparaison, servit à ranimer son courage abattu, et ayant redoublé d'étude et d'application, il sut enfin triompher de sa mauvaise mémoire.

Ayez une haute idée de vos facultés et travaillez, vous les triplerez.

Il ne faut pas courir ni s'appesantir sur les sujets : ce sont deux excès; le premier rend vague, mobile, superficiel; l'autre étroit, monotone, ennuyeux. Il faut passer et repasser à plusieurs reprises sur sa matière, en faisant de petites pauses sur chaque partie.

Pour donner une grande action au cerveau, il faut marcher, manger et dormir peu. Pour la ralentir, il faut multiplier et faire durer toutes ces fonctions animales.

La *force* et la *netteté* du jugement sont proportionnelles au degré de pureté d'*air* et à la quantité qu'on en respire dans un temps donné, sans excès toutefois.

Si l'on veut délasser l'organe de l'invention en conservant cette chaleur et ce mouvement rapide, sans lesquels l'imagination n'a ni mouvement ni force, il faut promener la pensée

sur des sujets faciles, plaisans, légers, puis revenir au genre sérieux et difficile.

Les idées abordent les premières celui qui se promène le long d'elles sans les chercher; mais elles fuient celui qui les poursuit avec trop d'âpreté.

Il y a dans les opérations intellectuelles quelque chose de *fortuit* pour ceux qui pensent SANS MÉTHODE; mais celui qui sait choisir le *temps* et le *lieu*, *suivre un régime approprié aux objets de ses travaux*, qui médite en bon air et sur les hauteurs, qui sait se concentrer, isoler sa personne et les objets qu'il veut analiser, qui ne méprise point les petits profits, accumule sou à sou et s'enrichit insensiblement, devient un Crassus que les hommes regardent les *yeux ouverts* et la bouche *béante*.

Georges Berchketson, l'un des hommes les plus distingués de la Suède, vient de mourir à Nicoping en Sudermanie, dans un âge avancé. Il était né aveugle, ce qui ne l'empêcha pas de faire dans les mathématiques, la théologie, la morale, la métaphysique, la philosophie, la poésie et la musique, des progrès qui firent l'admiration des personnes les plus versées dans ces diverses sciences. Il s'abandonna aussi à l'étude de l'histoire naturelle, et y obtint des succès; mais ce qui paraîtrait incroyable, si

des témoignages certains ne venaient l'attester, c'est que cet homme extraordinaire cultiva la peinture. La privation de la vue ne fut point un obstacle à ses progrès dans cet art difficile. Par un procédé dont il est l'inventeur, il est parvenu à faire des portraits, et celui de sa mère, qu'il exécuta à l'âge de 30 ans, était, dit-on, d'une ressemblance parfaite. On ajoute qu'un de ses parens qui demeure à Stockolm, à écrit la vie de ce savant aveugle; l'ouvrage doit paraître incessamment, et il faut espérer que nos traducteurs ne nous laisseront pas ignorer des particularités si intéressantes.

VARIÉTÉ.

Diversité, *changement*.

De la variété sans confusion, voilà le grand principe.

L'ordre n'exclut point la variété, il lui doit de nouveaux charmes; car, sans ordre, la variété devient confusion.

Tout est varié dans la nature, parce que tout a sa fin et sa destination.

Ce n'est pas assez que les comédiens varient leur jeu lorsqu'ils jouent des rôles différens, il faut encore qu'ils le varient lorsqu'ils jouent le même rôle. Le peu d'attention qu'ils font à cet

art est une des principales causes de notre répugnance à voir plusieurs fois de suite la même pièce.

Les acteurs ne sont pour l'ordinaire si uniformes, que parce qu'ils jouent plus de mémoire que de sentiment.

Les nuances sont au théâtre, de ces beautés de l'art, de ces coups de maître dont les comédiens ordinaires n'ont pas même de notion, ou qu'ils n'emploient que par hasard, mais dont le bon ou le mauvais usage distingue l'acteur qui a véritablement du talent, d'avec celui qui n'en a que l'apparence et l'effronterie.

En un mot, les nuances ne sont autre chose que le *forte* et le *piano* de la musique, que le clair et l'obscur de la peinture : l'un et l'autre ménagés selon les règles de l'art, de la nature et du goût.

VÉHÉMENCE.

Force, vigueur; impétuosité.

La véhémence ne consiste pas dans une contension forcée de la voix et du geste, mais dans un sentiment *intérieur* qui naît de l'impression que fait le sujet sur l'âme de l'acteur. Si cette impression est forte, elle se montre

assez. Aller toujours au but dans chaque membre de phrase, donne une grande chaleur à ce que l'on dit : la chaleur concentrée, les éclats retenus produisent de grands effets.

VAUDEVILLE.

Chanson. Petite pièce mêlée de couplets.

Basselin, foulon de Vire en Normandie, se réunissait avec quelques amis dans un endroit appelé le *Val-de-Vire*, et on y chantait des couplets qui furent appelés *vaux-de-vire*, de là l'origine du mot *vaudeville*.

De l'Opéra-comique déjà si léger, mais trop attrayant pour devoir jamais cesser de plaire, on a extrait le futile Vaudeville, qui ne se soutient que par la multiplicité et le renouvellement perpétuel de ses pièces. Le Vaudeville, très-inférieur à l'Opéra-comique, ne vaut que parce qu'il tient de ce dernier; privé de musique propre, il a une infinité de couplets tous calqués sur un petit nombre d'airs d'emprunt, répétés dans tous ses poëmes, et dont l'uniformité choque et fatigue souvent : un de ses principaux genres est la parodie ; ce genre défigure et dégrade les plus beaux ouvrages, car il gâte tout ce qu'il touche pour se l'approprier ; son extrême frivolité contribue à renforcer celle de la nation.

On peut en général reprocher aux acteurs qui jouent le vaudeville, de chercher à ridiculiser les comédiens les plus remarquables, en faisant ce qu'on appelle leur *charge*. Ces caricatures peuvent amuser un moment le spectateur; mais elles lui donnent en même temps une faible idée du talent réel de celui qui les fait.

Il serait permis de faire sur le Vaudeville la même remarque que nous avons déjà faite sur l'Opéra-comique; c'est qu'il semble trop souvent oublier son titre. En effet, ce n'est que l'esprit et la gaîté qui peuvent soutenir ce genre de poëme, et il y a tel de nos vaudevilles nouveaux où l'on pleure comme à *Misanthropie* et *Repentir*. Ce qui a peut-être contribué à donner de la vogue à ces sortes de pièces, c'est le talent que quelques actrices y ont déployé; entr'autres mesdemoiselles Pauline-Geoffroy et Clara.

VÉRITÉ.

Expression parfaite de la nature.

Deux lois essentielles à tous les beaux-arts sont la vérité et la beauté, sans lesquelles il ne peut y avoir ni illusion ni effet.

L'acteur doit voir au théâtre, dans ses interlocuteurs, des personnages véritables. Il doit

chercher à les convaincre; alors son jeu sera vrai.

La perfection du talent de comédien tient à la vérité. La vérité ne veut que des moyens naturels, et l'on cesse d'être vrai lorsqu'on est forcé de composer avec ses moyens.

La vérité des arts d'*imitation* veut que le premier trait de la nature se retrouve toujours, même sous les formes qui la déguisent.

Au théâtre, le personnage que l'on connait ou que l'on devine, doit répondre à notre imagination, qui lui a déjà donné une physionomie, et qui cherche à la reconnaître. Cette théorie est essentiellement celle des arts, puisqu'ils doivent embellir la nature; et de plus, elle ne la contredit pas.

M. Changeux (*Traité des Extrêmes*) distingue la réalité de la vérité. La science de la réalité porte sur un principe unique : *c'est que les extrêmes se touchent sans se confondre*, et que la réalité ne se trouve que dans le milieu entre ces deux extrêmes.

Les peintres, en général, marchent entre deux écueils : ou ils reproduisent trop fidèlement l'imitation de l'antique, ou ils copient trop servilement la nature.

Mais la vérité dans les arts est une chose de convention. Comme nous l'avons déjà dit, il y a

des objets qui plaisent par l'imitation vraie et naturelle, et qui repoussent par la réalité.

On admire, dans les tableaux de Greuze, l'expression de vérité qu'il a donnée à ses têtes de mendiant; et tous les jours l'original est dans la rue, gémissant de froid et de besoin, sans qu'on y fasse la moindre attention.

Un acteur réellement joueur; une femme réellement méchante, qui joueront un rôle qui sera absolument celui de leur caractère, le joueront sans doute naturellement; mais ils ne plairont cependant pas.

Nous n'éprouvons pas de plaisir quand nous ne voyons pas ou que nous ne savons pas que l'acteur s'est donné beaucoup de peine pour jouer son rôle; c'est ce qui a fait siffler Préville à Bordeaux, où il jouait très-naturellement et sans le moindre effort. C'était cependant une injustice. On demande la nature, mais rien ne peut être plus naturel que le cas qu'on propose, et néanmoins cela ne plaît pas. (Voyez *Naturel* et *Imitation.*)

Regarder l'acteur à qui l'on parle, donne plus de vérité au dialogue; mais il faut être bien sûr de sa mémoire.

Des acteurs, plus sensibles que judicieux, ne savent point modérer à propos les mouvemens qu'excite en eux la principale situation

de leur personnage. Ils employent dans toutes les scènes la même véhémence; et pour donner plus d'énergie à leur jeu, ils mettent moins de vérité.

VERS.

Paroles mesurées et cadencées.

Vient du latin *versus*, de *vertere*, tourner, parce qu'après un certain nombre de syllabes on s'arrête, et on revient sur ses pas pour recommencer une nouvelle mesure.

Les vers de Racine et de Voltaire sont les plus harmonieux et les plus doux de notre langue.

Chez les acteurs, deux obstacles s'opposent à la liaison des vers, pour éviter le froid et la monotonie : 1° c'est dans le débit une espèce de pesanteur qui ôte la facilité de pouvoir dire deux vers de suite; ainsi plus de légèreté ou moins de déclamation; 2° c'est une habitude de hoquet ou une aspiration contractée à la fin de chaque vers, aspiration vicieuse et monotone, par laquelle on croit vainement suppléer au défaut d'âme ou d'entrailles.

Pour rendre la diction mesurée plus naturelle, il ne faut s'appliquer qu'à réciter des phrases plutôt qu'à déclamer ou cadencer des

vers, car les vers sont au théâtre, comme les décorations, une magie dont on aime à sentir l'illusion enchanteresse sans en voir le prestige trop à découvert.

Il y a onze sortes de vers.

Les vers d'*une*, *deux*, *trois*, *quatre*, *cinq*, *six*, *sept*, *huit*, *neuf*, *dix* et *douze* syllabes.

Les cinq premières sortes de vers ne s'emploient que dans la musique, dans les œuvres badines, et ils se mêlent dans les fables avec d'autres vers.

Les vers de douze syllabes sont appelés alexandrins, héroïques ou grands vers; on les appelle alexandrins parce que ce fut un poète nommé Alexandre, mort à Paris, en 1206, qui les inventa et en fit usage le premier. On les appelle héroïques ou grands vers, parce que ce sont ceux dont se servent les poètes pour les grands sujets, et surtout pour les tragédies, les églogues, les élégies et autres pièces sérieuses de longue haleine.

Les vers de six, sept et huit syllabes s'emploient pour les petits sujets et les petites fables.

Les vers de neuf et dix syllabes sont appelés vers communs; ils sont employés le plus souvent pour tous les sujets, hors les tragédies et les morceaux héroïques.

Vers de 12 syll. O Mort viens, terminer ma misère cruelle !
10— S'écriait Charle accablé par le sort.
8— La Mort accourt du sombre bord.
7— C'est bien ici qu'on m'appelle !
6— Or, ça, de par Pluton ;
5— Que demande-t-on ?
4— Je veux, dit Charle,
3— Tu veux, parle.
2— Hé bien !
1— Rien.

Ce qui fait périr tant de poëmes, c'est la froideur de la versification ; l'art d'être éloquent en vers est de tous les arts le plus difficile et le plus rare. On trouvera mille génies qui sauront arranger un ouvrage, et le versifier d'une manière commune ; mais le traiter en vrais poètes, c'est un talent qui est donné à trois ou quatre hommes sur la terre.

Rime n'est qu'une altération du rythme, qui vient du latin *rythmus*, du grec ῥιθμος, qui signifie nombre, mesure.

Chez les Latins et chez les Grecs, c'est le nombre des syllabes comptées par leur valeur prosodique ; c'est-à-dire par le temps qu'on met à les prononcer, qui fait le rythme. Chez nous, le rythme ne consiste guère que dans le nombre de syllabes ; le mot rime ne désigne que la partie finale du rythme.

Il faut éviter d'appuyer et de s'arrêter sur la

rime, afin qu'elle ne soit jamais *trop* sensible à l'oreille; il faut aussi quelquefois ne pas s'arrêter aux virgules et aux points et virgules, à moins que cela ne soit nécessaire pour le sens.

Beaucoup d'acteurs paraissent compter les césures, et les font presque toutes sonner à l'oreille du spectateur. Ils se trompent étrangement, car c'est pour le poète, et non pour l'acteur, que Boileau a dit :

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

VOIX.

Son qui sort de la bouche de l'homme.

Il est produit par l'air chassé des poumons, et modifié par l'articulation.

La formation de la voix humaine, avec toutes les variations que l'on remarque dans la parole et dans la musique, est un objet bien digne de notre curiosité et de nos recherches, et le mécanisme ou l'organisation des parties qui produisent cet effet est une chose des plus étonnantes.

Mécanisme et organes de la voix.

Les organes de la voix sont : les poumons,

la glotte, l'épiglotte, le larynx, la trachée, la luette, la bouche, la langue, les lèvres, l'œsophage.

Poumons.

C'est une partie du corps humain qui est composée de vaisseaux et de vesicules membraneuses, et qui sert pour la respiration.

Les poumons sont divisés en deux gros *lobes* par le médiastin et chacun de ces lobes en d'autres moindres.

Lorsque ces gros lobes sont gonflés, le poumon de l'homme ressemble assez à celui de différens animaux qui sont exposés dans les boucheries.

Le poumon est une partie extrêmement délicate.

Lobe, chez les anatomistes, se dit de chacune des parties qui composent les poumons.

Cette séparation du lobe sert à la dilatation du poumon; par ce moyen, il reçoit une plus grande quantité d'air, d'où il arrive qu'il n'est pas trop pressé lorsque le dos est courbé.

C'est pour cela que les animaux, qui ont toujours le dos penché vers la terre, ont le poumon composé de plus de lobes que celui de l'homme.

L'air qui sort des poumons est la matière

de la voix. Lorsque la poitrine s'élève par l'action de certains muscles, l'air extérieur entre dans les vesicules des poumons, comme il entre dans une pompe dont on élève le piston. Le mouvement par lequel les poumons reçoivent l'air, est ce qu'on appelle inspiration; quand la poitrine s'affaise, l'air sort des poumons, c'est ce qu'on nomme aspiration.

Le mot de *respiration* comprend l'un et l'autre de ces mouvemens; ils en sont les deux espèces. (Voyez *respiration*.)

Pour fortifier les poumons, il faut courir beaucoup, les exercer, les forcer, lire long-temps sans respirer; mais en observant toujours de graduer les exercices.

Glotte.

La *glotte* est une petite fente ovale entre deux membranes semi-circulaires étendues horizontalement du côté intérieur du larynx, lesquelles membranes laissent ordinairement entr'elles un intervalle plus ou moins spacieux qu'elles peuvent cependant fermer tout à fait.

La glotte a la forme d'une languette; les Grecs l'appelaient *glotta*, et les latins *Longula*.

Son ouverture est ovale, sa longueur est depuis quatre jusqu'à huit lignes, sa largeur ne va guère qu'à une ligne dans les voix de

basse-taille. Plus elle est resserrée, plus les sons deviennent aigus, et plus elle est ouverte, plus le son est grave et se porte loin.

La glotte a la faculté de se resserrer ou de se dilater, par le moyen des petits muscles dont elle est garnie.

Les différens tons ou accens dépendent uniquement de l'ouverture plus ou moins grande de la glotte.

M. Ferrein, célèbre anatomiste, a observé à chaque lèvre de la glotte une espèce de ruban large d'une ligne, tendu horizontalement; il s'assura que l'élargissement ou le resserrement de la glotte, de même que la quantité de l'air qui est poussé, ne change pas le ton, mais change seulement son intensité; il aperçut ensuite les rubans tendineux attachés par les deux bouts qui bordent la glotte, et il vit que ces rubans, comme des cordes sonores pincées par un archet, variaient leurs tons suivant les circonstances; pour le prouver, il montra sous la loupe le frémissement de ces rubans, en faisant résonner le larynx de diverses manières; après cela il serra, avec des pincettes, les rubans tendineux, mais les vibrations qu'elles produisirent cessèrent en même temps; il fixa ensuite de cette manière la moitié ou le tiers de ces rubans, et la portion libre donnait l'octave

ou la quinte du son qu'on pouvait attendre; il eut l'adresse de saisir parfaitement le milieu de ces rubans, et il fit entendre l'octave aiguë du son produit par le ruban entier; chaque ruban fit naître séparément le même effet; mais le son est plus fort quand ils résonnent ensemble; si on les pince différemment, et si on les fait résonner en même temps, alors on entend les deux sons; enfin si l'on détache les parties qui pourraient avoir quelque part au son de la voix, si on laisse les rubans seuls attachés par leurs extrémités aux cartilages du larynx, et un seul à la membrane qui tapisse la voûte de cet organe, les rubans rendent encore le même son, avec le même degré de force; mais il y a plus encore, si on sépare entièrement un des rubans dans toute sa longueur, de manière qu'il ne soit plus attaché que par ses deux bouts, comme les cordes des instrumens de musique, la totalité des rubans, ou les parties, résonnent encore comme auparavant et rendent les mêmes tons. Ces cordes vocales sont semblables à celles du clavecin, le vent les pince, la glotte en fait l'intervalle; le mouvement des rubans en avant ou en arrière, varie les tons et en les allongeant ou en les accourcissant; c'est pour cela que l'allongement ou l'accourcissement de

ces rubans, opérés avec des pinces sur le larynx des cadavres, forme tous les sons, tous les cris des hommes et des animaux, dont on met le larynx en expérience.

Epiglotte.

La glotte est couverte et défendue par un cartilage doux et mince qu'on appelle épiglotte; c'est une espèce de soupape qui, dans le temps du passage des alimens, couvre la glotte, ce qui les empêche d'entrer dans la trachée-artère.

Larynx.

Tête ou partie supérieure de la trachée-artère; il est situé au-dessous de la racine de la langue et devant le pharinx; il donne passage à l'air que nous respirons.

Le larynx est un des organes de la respiration et le principal instrument de la voix; il est d'un différent diamêtre, suivant les différens âges.

Dans les hommes il est plus grand que dans les femmes; c'est pourquoi la voix des hommes est plus grave que celle des femmes.

Le larynx se meut dans le temps de la dé-

glutition; lorsque l'œsophage s'abaisse pour recevoir les alimens, le larynx s'élève pour les comprimer et les faire descendre plus aisément.

Trachée-Artère.



La trachée-artère est le tube qui reçoit l'air extérieur, le porte aux poumons, et reporte l'air des poumons au-dehors de la poitrine; elle se divise en deux branches, qui se joignent à chaque poumon, où elles se mêlent avec eux par une infinité de petits nerfs. De la poitrine à la base de la langue, elle est en un tuyau seul, dont la partie supérieure est le larynx.

Bouche.

Est une partie du visage composée des lèvres, des gencives, du dedans des joues, du palais et des dents. . . . .

La bouche modifiée augmente ou diminue le son, selon les proportions qu'elle observe en se raccourcissant. . . . .

La concavité de la bouche, en s'allongeant pour les tons graves et en se raccourcissant pour les tons aigus, peut contribuer à la formation de la voix. . . . .

Il faut plus d'air pour former un ton grave que pour former un ton aigu. (Voyez *Respiration*.)

Langue.

La pointe de la langue prend quelquefois part à la formation des tons; car, lorsqu'ils se suivent de bien près, la glotte labiale n'étant pas assez déliée pour prendre différens diamètres si promptement, la pointe de la langue vient se présenter en dedans à cette ouverture, et, par un mouvement très-preste, la retient autant qu'il le faut, ou la laisse agir libre un instant, pour revenir aussitôt la retenir encore.

Luette.

A la partie postérieure du palais, et perpendiculairement sur la glotte, pend un corps rond, mou et uni et qui est formé par la duplicature de la membrane du palais; il se nomme la luette; il est mu par deux muscles.

Lèvres.

Le bord ou la partie extérieure de la bouche, ou cette extrémité musculeuse qui ferme et

plus de liberté et d'aisance à mesure qu'il monte le long de tous ces passages, et dans la trachée plus que partout ailleurs, il ne peut donc jamais être comprimé dans ce canal avec autant de violence, ni acquérir là autant de vitesse qu'il en faut pour la production du son; mais comme l'ouverture de la glotte est fort étroite en comparaison de la largeur de la trachée, l'air ne peut pas sortir de la trachée par la glotte, sans être violemment comprimé et sans acquérir un degré considérable de vitesse; l'air ainsi comprimé et poussé, communique en passant une agitation forte, vive, aux particules des deux lèvres de la glotte, leur donne une espèce de secousse et leur fait faire des vibrations qui frappent l'air à mesure qu'il passe et forme le son.

Ce son ainsi formé passe dans la cavité de la bouche et des narines, où il est réfléchi et où il résonne; c'est de cette résonnance que dépend entièrement le charme de la voix. Aussi l'usage du tabac gâte la voix.

Cette résonnance dans la cavité de la bouche ne consiste point dans la simple réflexion comme celle d'une voûte; mais elle est proportionnée aux tons du son que la glotte envoie dans la bouche; c'est pour cela que cette cavité

s'allonge ou se raccourcit à mesure que l'on forme les tons plus graves ou plus aigus.

Pour que la voix se forme aisément, il faut 1° de la souplesse dans les muscles qui ouvrent et resserrent la glotte; 2° que les ligamens qui unissent les pièces du larynx obéissent facilement; 3° une liqueur qui humecte *continuellement* le larynx; peut-être quelque suc huileux de la glande tyroïde exprimé par les muscles qu'on nomme sternotyroïdiens, contribue-t-il à rendre la surface interne du larynx glissante et par conséquent plus propre à former la voix; 4° il faut que le nez ne soit pas bouché; 5° il faut que le thorax puisse avoir une dilatation considérable, car si les poumons ne peuvent pas bien s'étendre, il faudra reprendre haleine à chaque instant.

DÉCOMPOSITION DE LA VOIX HUMAINE.

La déclamation théâtrale étant une imitation de la déclamation naturelle, on se contentera de définir seulement celle-ci:

C'est une affection ou modification que la voix reçoit lorsque nous sommes émus de quelque passion, et qui annonce cette émotion à ceux qui nous écoutent, de la même manière que la disposition des traits de notre visage l'annonce à ceux qui nous regardent.

Cette expression de nos sentimens est de toutes les langues, et pour tâcher d'en connaitre la nature, il faut décomposer la voix humaine et la considérer sous divers aspects:

1° Comme un *simple son*, tel que le cri des enfans;

2° Comme un *son articulé*, tel qu'il est dans la parole;

3° Dans le *chant* qui ajoute à la parole, la modulation et la vérité des tons;

4° Dans la *déclamation* qui paraît dépendre d'une nouvelle modification dans le son et dans la substance même de la voix; modification différente de celle du chant et de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une et à l'autre, ou en être retranchée.

La voix considérée comme un son simple est produite par l'air chassé des poumons, qui sort du larynx par la fente de la glotte, et il est encore augmenté par les vibrations des fibres qui tapissent l'intérieur de la bouche et le canal du nez.

La voix qui ne serait qu'un simple cri, reçoit en sortant de la bouche deux espèces de modifications qui la rendent articulée et font ce qu'on nomme la parole.

Les modifications de la première espèce produisent les voyelles, qui dans la prononcia-

tion dépendent d'une disposition fixe et permanente de la langue, des lèvres et des dents; ces organes modifient par leur position l'air sonore qui sort de la bouche et, sans diminuer sa vitesse, changent la nature du son.

Comme cette situation des organes de la bouche propre à former les voyelles est permanente, les sons voyelles sont susceptibles d'une durée plus ou moins longue, et peuvent recevoir tous les degrés d'élévation ou d'abaissement possibles; ils sont même les seuls qui les reçoivent, et toutes les variétés, soit d'accens, soit dans la prononciation simple, soit d'intonation musicale dans le chant, ne peuvent tomber que sur les voyelles.

Les modifications de la deuxième espèce sont celles que reçoivent les voyelles par ce mouvement subit et instantané des organes mobiles de la voix, c'est-à-dire de la langue vers le palais ou vers les dents, et par celui des lèvres.

Ces mouvemens produisent les consonnes qui ne sont que de simples modifications des voyelles; et toujours en les précédant.

C'est l'assemblage des voyelles et des consonnes mêlées, suivant un certain ordre, qui constitue la parole ou la voix articulée.

La déclamation, comme nous l'avons déjà dit, est une affection ou modification qui ar-

rive à notre voix, lorsque passant d'un état tranquille à un état agité, notre âme est émue par quelque passion ou par quelque sentiment vif.

Ces changemens de la voix sont involontaires, c'est-à-dire qu'ils accompagnent nécessairement les émotions naturelles, et celles que nous venons à nous procurer par l'art, en nous pénétrant d'une situation par la force du raisonnement seul.

La question se réduit donc maintenant à savoir :

1° Si ces changemens de voix expressifs des passions consistent seulement dans les différens degrés d'élévation et d'abaissement de la voix, et si, en passant d'un ton à un autre, elle marche par une progression successive, et continue comme dans les accens ou intonations prosodiques du discours ordinaire, ou si elle marche par sauts comme dans le chant.

2° S'il serait possible d'exprimer par des signes ou notes, ces changemens expressifs des passions.

L'opinion commune de ceux qui ont parlé de la déclamation suppose que ces inflexions sont du genre des intonations musicales, dans lesquelles la voix procède dans des intervalles harmoniques, et qu'il est très-possible de les

exprimer par les notes ordinaires de la musique, dont il faudrait tout au plus changer la valeur, mais dont on conserverait la proportion et le rapport.

C'est le sentiment de l'abbé Dubos qui a traité cette question avec plus d'étendue que de précision. Il suppose que la déclamation naturelle a des tons fixes et suit une marche déterminée.

Avant M. Dodart on n'avait jamais pensé au mouvement du larynx dans le chant, à cette ondulation du corps même de la voix; la découverte que M. Ferrein a faite depuis de rubans membraneux dans la production du son et des tons, fait voir qu'il reste *des choses à prouver sur les sujets qui semblent épuisés*.

La déclamation, sous le rapport de la voix seulement, est une modification de la voix distincte du son simple de la parole et du chant; ces différentes modifications se réunissent sans s'altérer..

La seconde question est celle de savoir s'il serait possible d'exprimer par des signes ou notes ces inflexions expressives des passions.

Quand on supposerait avec l'abbé Dubos que ces inflexions consistent dans les différens degrés d'élévation et d'abaissement de la voix, dans son renflement et sa diminution, dans sa rapidité et sa lenteur, enfin, dans les repos

placés entre les membres des phrases, on ne pourrait pas encore se servir des notes musicales.

Il reste une question de fait à examiner, savoir si les anciens ont eu des notes pour leur déclamation.

Aristoxène dit qu'il y a un chant du discours qui naît de la différence des accens.

Denys d'Halycarnasse nous apprend que chez les Grecs, l'élévation de la voix dans l'accent aigu et son abaissement dans le grave étaient d'une quinte entière, et que dans l'accent circonflexe, composé des deux autres, la voix parcourait deux fois la même quinte en montant et en descendant sur la même syllabe.

Comme il n'y avait dans la langue grecque aucun mot qui n'eût son accent, ces élévations et ces abaissemens continuels d'une quinte devaient rendre cette prononciation assez chantante. Les Latins (Cic. orat. 57, Quint. l. 9.) avaient, ainsi que les Grecs, les accens aigus, graves et circonflexes, et ils y joignaient encore d'autres signes propres à marquer les longues, les brèves, les repos, les suspensions, l'accélération, etc. Ce sont ces notes de la prononciation dont parlent les grammairiens des siècles postérieurs, qu'on a prises pour celles de la déclamation.

La parole s'écrit, le chant se note; mais la déclamation expressive de l'âme ne se prescrit point; nous n'y sommes conduits que par l'émotion qu'excitent en nous les passions qui nous agitent. Les acteurs ne mettent de vérité dans leur jeu qu'autant qu'ils excitent en nous une partie de ces émotions.

Ce serait un recueil bien intéressant que celui des particularités et des principaux traits qui ont distingué la voix des orateurs et des comédiens les plus célèbres, et qui paraissent offrir des rapports plus ou moins marqués avec le caractère physique et moral de chacun d'eux.

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

Il est essentiel de prendre sa voix dans le *medium*, c'est-à-dire le milieu, dans les sons compris entre les plus bas et les plus élevés; en un mot, de parler sa voix, parce qu'on ne prononce jamais bien, on n'articule jamais avec l'étendue et la rondeur nécessaires; on n'est jamais maître de soi, ni de ses intonations, que quand on a de la force. Or, on n'a de la force que lorsqu'on n'est point gêné. Si vous êtes gêné, vous enflez votre voix, vous la forcez, vous vous faites une voix factice; dès lors plus de sensibilité, plus d'intonations,

plus de vérité ; vous perdez l'accent de l'âme qui peut seul émouvoir le spectateur.

Ne pas élever, mais appuyer sa voix.

Il faut soutenir sa voix à la fin des phrases ; si on la laisse tomber en approchant du repos, ce défaut fait souvent perdre le sens de toute la période, et n'obligeât-il qu'à en deviner la fin, il ne fatiguerait pas moins l'auditeur.

Il en est de la voix comme d'un instrument dont le travail et l'exercice peuvent seuls enseigner à tirer tout le parti possible.

Il est essentiel d'exercer sa voix dans un endroit assez vaste, pour que le son ne rentre pas dans la poitrine, ce qui fait perdre la respiration, et peut altérer à la longue la qualité de la voix.

La voix de Lekain était d'abord glapissante ; à force de travail et d'imitation, il la rendit si flexible, qu'aucun ton ne lui était étranger.

En principe général, il faut toujours tirer sa voix de la poitrine.

La poitrine doit être le *moteur* de la voix, la bouche l'*exécuteur*, le *gosier* doit être nul dans l'action, et ne doit servir que de passage aux sons.

Les cas dans lesquels on est obligé d'entrer dans de grandes fureurs ou imprécations, etc.,

font exception; car alors une voix déchirée peut produire un grand effet.

La voix bornée, faible et obscure peut, par le moyen d'un exercice long et constant, acquérir de l'étendue, de la force et de la clarté, moyennant qu'on observe, dans le cours de cet exercice, de ne jamais la forcer.

Il faut s'étudier à donner de la rondeur à sa voix.

La voix étouffée et la déclamation triste s'opposent au vrai.

Pour n'être point embarrassé du dernier mot d'une phrase, *appuyez* sur le mot qui précède.

Il est bon d'avoir habituellement dans sa tête et dans sa mémoire les voix qui nous plaisent le plus, et qui sont les plus analogues à notre manière.

Mademoiselle *Clairon* prenait sa voix dans le milieu, tantôt doucement, tantôt avec force, et toujours de manière à la diriger à son gré; surtout elle la modérait souvent, ce qui faisait beaucoup briller le moindre éclat qu'elle venait à lui donner. Elle allait lentement, ce qui contribue en même temps à fournir à l'esprit les idées, la grâce, la pureté et la noblesse du style.

L'avocat Linguet ne pouvait composer que pendant les deux nuits qui précédaient le jour

où il devait parler; cette fermentation remuait ses idées, et en s'échauffant ainsi, *sa voix y gagnait.*

Cette méthode pourrait convenir plutôt à quelques orateurs, qu'à un comédien qui paraît très-souvent en public; mais dans une grande occasion il pourrait en faire l'essai.

Selon le caractère ou l'état de son personnage, le comédien doit avoir une voix douce, forte, majestueuse, pathétique, imposante, faible, grêle, aiguë, aigre, haute, basse, plaintive, mourante, cassée, usée, éteinte, enrouée, harmonieuse, sonore, bonne, belle, rude, articulée, inarticulée, discordante, flûtée, sourde, pleine, caverneuse, sépulcrale, fraîche, commune, familière, flexible, entrecoupée, grande, nette, juste, emphatique, etc.

La voix, ainsi que le visage, a une physionomie en mouvement et une physionomie en repos, des signes pour l'émotion et des caractères pour le sentiment.

Le rapport de la voix avec le caractère est un des plus sensibles; les organes de la respiration et ceux de la reproduction étant liés par une étroite sympathie, il est évident que l'état intérieur et profond des uns doit arriver aux autres, comme d'un foyer plus ou moins actif.

Les beaux effets de voix dépendent évidemment de la réaction des organes reproducteurs sur la respiration, pendant le temps de chaleur et d'exaltation des organes.

Il y a des voix que l'art ne peut jamais former à l'expression du sentiment, qui sont toujours aigres, mordantes, ironiques. Une actrice célèbre présentait cette disposition : son organe exercé, agréable, avait toutes les touches, toutes les cordes, excepté celles de la véritable sensibilité; c'était mademoiselle Raucourt.

Ce qui constitue la perfection de tout instrument quel qu'il soit, qui est fait pour l'oreille, tel que la voix, le langage, les instrumens de musique, c'est la réunion de la *douceur* et de la *force* dans une proportion suffisante; ce sont les voyelles qui font la douceur des langues, ce sont les consonnes qui en font la force.

Les différentes articulations de voix, dit Cicéron, sont à l'éloquence ce que les ombres sont à la peinture. Cet orateur qui tenait des Grecs ce principe, nous apprend qu'ils étaient extrêmement jaloux de la gloire de bien parler, et qu'ils prenaient des précautions infinies pour se former la voix.

Avant que de paraître en public, les ora-

teurs déclamaient *assis* pendant *plusieurs années*. Au moment de prononcer quelque chose, ils développaient méthodiquement leur voix en la faisant sortir peu à peu, en lui donnant l'essor comme par degrés ; ils se tenaient même *couchés* durant cet exercice. Quand la voix était sortie, restant toujours dans la même posture, ils en repliaient, pour ainsi dire, les organes, en respirant sur le ton le plus haut où ils fussent montés en déclamant, et ainsi successivement sur tous les autres tons, jusqu'à ce qu'ils fussent enfin parvenus au ton le plus bas, d'où ils étaient partis.

Les orateurs romains flattaient l'auditeur par l'éclat de leur voix, par leurs gestes pleins d'art, et par l'air majestueux de leur extérieur. On leur faisait souvent grâce de la solidité des raisons en faveur des agrémens du débit; ils parlaient aux yeux, et la raison ébranlée cédait quelquefois à leurs efforts.

L'acteur tragique doit avoir la voix forte, majestueuse et pathétique elle doit maîtriser l'attention et imprimer le respect.

Chez les acteurs de l'antiquité, l'art de former et de renforcer leur organe, était poussé en quelque sorte jusqu'au scrupule de la superstition; et l'art de l'entretenir et de le soigner était devenu une branche de la science

curative. *Pline*, dans son histoire naturelle, fait mention d'une vingtaine de plantes connues comme des spécifiques pour y réussir.

L'empereur Néron fut l'inventeur d'un nouveau procédé pour ajouter au volume de la voix un degré de force qu'elle acquiert encore de plus en déclamant aussi haut que possible, avec une plaque de plomb sur la poitrine; outre cela, Néron employait pour ménager sa voix certaines drogues en quantité.

Ce n'est point la force de la voix qui fait le *cri*, c'est la façon de porter le son, et surtout la fréquente rechute aux intervalles de même espèce.

La voix de Lekain était une taille un peu *voilée*, et c'est peut-être la voix la plus favorable au genre tragique, non pas en chantant, mais en déclamant; elle est plus aisée à attendrir qu'une voix sonore et timbrée [1] surtout si on connaît l'art de soutenir ses finales, et d'empêcher que les grandes explosions ne vous arrachent une espèce de sifflement désagréable à l'oreille.

Larive avait un concordant fort beau et

[1] Il faudrait réunir les deux genres pour se servir de chacun d'eux suivant les cas.

bien timbré, mais il n'est pas parvenu à s'en rendre entièrement le maître.

La voix de mademoiselle Gaussin, si tendre, si délicieuse, si pénétrante, était aussi un peu voilée.

Les charmes de la voix peuvent tenir lieu de plusieurs avantages.

Les acteurs qui, dans la comédie, représentent des personnes de condition, n'ont pas besoin d'une voix majestueuse; mais on veut qu'ils l'aient noble.

Un parler gracieux agit directement sur le cœur.

La voix étant forcée ou trop tendue, on n'a que deux moyens d'exécution: toujours même inflexion et même force; on n'a qu'un cri et point de variété. Il faut tendre et détendre sa voix à volonté.

La corde sonne selon qu'elle est touchée.

Quand vous avez à prononcer une période qui désire une grande contention ou élévation de voix, vous devez modérer et ménager votre voix en celles qui précèdent; Roscius et Æsopus, les meilleurs acteurs qu'aient eu les Romains, en agissaient ainsi. En étudiant et travaillant sa voix, il ne faut pas s'occuper d'un vain son, mais de tout ce qui peut donner de l'AME à ce son.

Quand on n'est pas maître de sa voix, qu'on s'emporte, la voix monte toujours, car elle est toujours plus disposée à monter qu'à descendre; on recommence plus haut, qu'on a déjà commencé l'autre phrase, et l'on n'a plus assez de moyens pour finir sur le même ton.

Une voix basse, bien entendue, produit beaucoup d'effets, témoin Talma, dans ce vers du rôle d'Égiste d'Agamemnon, tragédie de M. Lemercier (act. 4 sc. 1re).

....Songe à nos dangers, à notre amour; Adieu!

Mademoiselle Vestris avait la voix très-agréable en chambre, mais elle ne l'avait pas assez forte sur le théâtre.

Les grands coups que peuvent frapper un orateur, un acteur, une actrice, dépendent absolument de la force de la voix et de la beauté de l'organe; c'est cette voix pleine et sonore qui a fait particulièrement la réputation de mademoiselle Clairon. Vous avez beau concevoir avec justesse, sentir avec force, comment rendrez-vous ce que vous concevez, ce que vous sentez, si un organe frêle et inflexible se refuse à suivre les inflexions de votre âme. On n'est plus étonné de tous les pénibles efforts, de ces exercices continuels que s'imposa Démosthènes pour se fortifier la

voix et pour la maîtriser, quand on a remarqué qu'avec une voix sensible et touchante, un prédicateur en chaire est sûr d'émouvoir en débitant les plus grandes pauvretés; nous sommes plus machines que nous ne croyons.

Il peut exister quant à la voix une déclamation pittoresque et expressive en même temps; la voix est propre à l'une et à l'autre, car elle peut désigner, et l'objet qui excite le sentiment, et ce sentiment même selon les modifications particulières. Ici l'expression et la peinture peuvent également être liées intimement, ou se trouver en opposition; et lorsque la voix peint, cela arrive aussi par ces deux motifs, savoir, ou à cause de la vivacité de la représentation de la chose même, ou à cause de l'intention qu'on a de réveiller dans l'esprit d'autrui une idée plus intuitive.

Rien de plus circonscrit en apparence que l'échelle des sons que la voix humaine peut parcourir, depuis les tons les plus bas jusqu'aux tons les plus élevés; mais dans cet espace étroit il n'est aucun caractère qu'elle ne puisse prendre, aucun sentiment qu'elle ne puisse exprimer. Quant au trop d'élévation de la voix, elle vient d'une mauvaise habitude de vouloir, à force de crier, dominer et imposer

la nécessité d'ajouter foi à ce que l'on dit, ou de vouloir se faire écouter.

Justement, moins on crie, plus le public est attentif; ordinairement les grands momens de silence, au spectacle, ont lieu lorsque l'acteur parle bas et simplement.

Que votre voix soit un instrument flexible, dont les modulations enchantent quelquefois et s'affaiblissent tout à coup avec art, mais avec l'art de la vraie nature; qu'elles paraissent un instant insignifiantes, pour enchanter de nouveau, et pour produire encore de plus délicieux effets.

Mademoiselle Duchesnoy a bien connu ce principe.

Quand l'acteur se sera assuré, par un exercice continuel, de la souplesse de son organe, il s'occupera de la valeur des expressions.

Ce qui contraint le corps gêne l'organe et le dénature; il n'y a plus d'abandon; un organe contraint ne peut intéresser.

La voix de tête se corrige en parlant doucement, en s'écoutant prononcer, et en posant la main sur sa poitrine, afin de sentir par ce moyen si la voix en sort.

VOYELLE, CONSONNE.

VOYELLE. *Lettre qui a un son parfait d'elle-même et sans être jointe à une autre.*

La voix humaine comprend deux sortes d'élémens, le son et l'articulation.

L'écriture qui peint la parole par des signes que l'on nomme lettre, doit donc comprendre pareillement deux sortes de lettres; les unes doivent être les signes représentatifs des sons, les autres doivent être les signes représentatifs des articulations; d'où les *voyelles* et les *consonnes*.

CONSONNE. *Lettre de l'alphabet qui n'a nul son par elle-même et qu'on ne peut prononcer qu'étant jointe à quelque voyelle.*

Les Grecs avaient observé comment, lorsque les syllabes longues et brèves étaient combinées entr'elles, il en résultait une déclamation plus ou moins éclatante, plus ou moins rapide, ou plus ou moins entraînante. De là leurs efforts pour distribuer dans leurs paroles la mélodie et la cadence qui préparent la persuasion.

DU

THEATRE EN GÉNÉRAL.

CHEZ les nations les plus anciennes, chez les plus policées, comme chez les plus sauvages, on a trouvé des spectacles; partout l'homme a senti le besoin de créer des jeux et des fêtes, qui parlant vivement à l'imagination, fussent en même temps des liens puissans propres à adoucir les mœurs et à inspirer les grandes actions, puisqu'ils rapprochent les citoyens et leur donnent des exemples sublimes.

Les Grecs et les Romains unissaient au goût des spectacles la plus grande magnificence. Leurs théâtres étaient de vastes enceintes accompagnées de portiques, de galeries couvertes et de quinconces. Plus de soixante mille spectateurs occupaient les différens étages de ces salles immenses; et pour épurer et rafraîchir l'air, le luxe avait même imaginé des jets d'eau de senteur, qui serpentant à travers les statues dont le sommet était garni, s'épanchaient de toutes parts en forme de rosée.

Aucun édifice de ce genre n'égala le théâtre de l'Édile Æmilius Scaurus. Il était composé de trois ordres d'architecture, et soutenu par trois cent soixante colonnes, dont les plus élevées étaient de bois doré, celles du milieu de cristal de roche, et les dernières de marbre de Crète, toutes de trente-huit pieds d'élévation. Dans les intervalles étaient rangées des statues de bronze au nombre de trois mille; tout l'édifice contenait quatre-vingt mille spectateurs. Les tapisseries, les tableaux, les décorations qui ornaient ce théâtre, étaient si précieux, qu'étant devenu quelque temps après sa construction la proie d'un incendie, on en estima la perte à cent millions de sesterces, équivalant à douze millions de notre monnaie.

Curion fit aussi construire deux grands théâtres en bois, si ingénieusement imaginés, qu'en les faisant mouvoir sur des pivots, on déplaçait à volonté, et la scène et les spectateurs; invention qui tient du prodige, et qu'il est difficile de se représenter.

Pline affirme que le gendre de Sylla fit placer trois mille statues sur un seul théâtre.

Certes, si l'on rapprochait de ces monumens magnifiques, les édifices qui chez nous sont destinés aux mêmes représentions, combien nous trouverions ceux-ci petits et mesquins. « Il est

vrai, dit le baron de Grimm, que dans Athènes et dans Rome, le peuple assistait au spectacle en corps; en se rendant au théâtre, il satisfesait à un devoir. Dans les gouvernemens modernes et chrétiens, où les mœurs sont plus corrompues, une partie des docteurs de la science absurde regarde la fréquentation des théâtres comme un crime. »

Les anciens consacraient aux jeux scéniques des sommes immenses. La représentation de trois tragédies de Sophocle coûta plus aux Athéniens que la guerre du Péloponèse. Les Romains affectèrent aussi des fonds énormes pour contruire des amphithéâtres et même pour payer les acteurs. Roscius avait un revenu annuel de 75,000 livres. Jules César donna 60,000 livres à Labienus pour engager ce poète à jouer lui-même dans une pièce de sa composition. Æsopus, contemporain de Cicéron, laissa en mourant, à son fils, une succession de 2,500,000 liv. qu'il avait amassées à jouer la comédie.

Ces exemples prouvent quelle importance on attachait aux spectacles dans l'antiquité, et combien les acteurs y étaient honorés et récompensés; mais les temps ne sont plus les mêmes, et il faut se bien pénétrer des changemens que les révolutions successives ont appor-

tés dans les mœurs, en songeant que ceux-là même qui jadis ont vécu dans l'intimité des maîtres du monde, auraient été traités, dans des temps plus rapprochés de nous, avec moins de considération que le plus simple citoyen.

Une remarque frappante et décisive en faveur du théâtre, c'est que, plus un Etat a été riche et puissant, plus l'art dramatique y a été honoré et goûté. C'est dans les temps glorieux des anciennes républiques, qu'il a brillé du plus vif éclat; et lorsqu'au beau siècle d'Auguste succédèrent des siècles de ténèbres et de barbarie, l'art dramatique suivit la décadence de l'empire. On pourrait donc en conclure hardiment, que le goût des spectacles chez une nation est le signe certain de sa prospérité et de sa richesse.

L'art dramatique est si essentiellement lié au sort des lettres, qu'aussitôt que le règne de Léon X eût ramené en Italie le goût des beaux-arts, une des premières productions de ce temps fut la *Sophonisbe* du célèbre prélat *Trissino*, nonce du pape, comme la première comédie qu'ait vue l'Italie moderne, fut l'ouvrage d'un cardinal (le cardinal *Bibiena*). Ensuite les lumières, s'étant propagées dans toute l'Europe, firent éclore ces chefs-d'œuvre immortels, qui ont illustré les nations. Nous

donnerons plus loin quelques détails sur les progrès de l'art dramatique chez les différens peuples.

On ne peut nier que cet art n'ait été porté chez nous au plus haut degré. Où en serait cependant ce premier titre de notre gloire littéraire, s'il ne s'était trouvé des interprètes dignes d'en faire apprécier les beautés sublimes, et si un préjugé aveugle empêchait encore qu'il s'en formât de nouveaux?

Un homme, étonnant assemblage de grandeur et de bassesse, de sensibilité et d'ingratitude, de force et de faiblesse, a écrit contre les spectacles, en faisant lui-même des comédies.

«Cependant, dit M. Lemercier, Rousseau (dans sa fameuse lettre à d'Alembert) déclare franchement que les théâtres qu'il réprouve dans la simple Helvétie, deviennent indispensables à notre population nombreuse, turbulente et livrée en ses loisirs à mille écarts pernicieux. Il avoue le pouvoir des leçons dramatiques dont son génie étudia l'étendue et sut admirer la beauté dans les scènes du créateur de Zopire. Son assiduité fréquenta pendant dix ans cette école brillante, où je l'adjurerais de nier qu'il y perfectionna son éloquence, à l'exemple des orateurs et des apôtres que j'ai cités (saint Jérôme et saint Augustin). Le voilà

donc au nombre des grands hommes reconnus pour avoir été disciples de Melpomène et de Thalie. »

Il faut convenir que, bien vu et bien traité, l'art dramatique rend l'instruction générale, répand dans l'esprit du citoyen des principes utiles, cultive la raison publique toujours trop négligée, ramène enfin les hommes à ces idées simples, claires, intelligibles, qui sont les meilleures de toutes, c'est-à-dire aux premières et faciles notions de la vraie morale et de la saine politique.

Le moyen le plus actif et le plus prompt d'armer invinciblement les forces de la raison humaine, et de jeter tout à coup sur un peuple une grande masse de lumières, est à coup sûr le théâtre; c'est là qu'une éloquence simple et lumineuse peut réveiller en un instant une nation assoupie; c'est là que la pensée majestueuse d'un seul homme enflamme toutes les âmes par une commotion électrique.

Le théâtre est des mœurs l'école aimable et sûre :
C'est là que nos travers reçoivent leur censure ;
C'est là que des héros revivent les grands cœurs;
C'est là que l'on apprend à répandre des pleurs,
Doux tribut qu'on accorde à l'humanité sainte.
O temple des beaux arts! ô respectable enceinte,
Où tous les citoyens, dans un noble loisir,
Vont trouver la morale en cherchant le plaisir!
Tu peux des préjugés affronter l'anathème;

D'un misanthrope amer tu démens le système;
Dans ton sein la raison, si rebutante ailleurs,
Divertit les humains pour les rendre meilleurs.

(Discours sur les spectacles, par M. François de Neufchâteau.)

« Il faut être ennemi de sa patrie, disait Voltaire, pour condamner les spectacles; et quand la philosophie s'y joint, la superstition est bientôt écrasée. Je regarde, ajoutait ce grand homme, la tragédie et la comédie comme des leçons de raison, de vertu et de bienséance......

» Les dévôts disent que le théâtre est une œuvre de démon. Si cela est, le démon est fort aimable; car, de tous les plaisirs de l'âme, je tiens que le premier est la tragédie bien jouée. »

Ce n'est pas que l'art dramatique n'ait pu entraîner avec lui quelques abus: les meilleures choses en sont susceptibles; mais plusieurs cas particuliers ne détruisent pas le bien général, et, à tout prendre, quand il s'agit de réparer, il n'est jamais trop tard. Par exemple, on peut remarquer dans certaines pièces, et même dans celles qui ne sont pas les plus médiocres, une tendance à ridiculiser les classes, au lieu de ne s'attacher qu'à corriger les vices en général. Cette observation n'est pas faite par tout le monde, car elle échappe même aux intéressés. Au théâtre, le comte, le marquis, sont légers, sémillans, tandis que le bourgeois

est presque toujours plat et ridicule. Dans telle pièce, l'officier donne des croquignoles au marchand, et cependant le parterre où il se trouve beaucoup de marchands, n'en rit pas moins de toutes ses forces. Tout récemment encore, au Théâtre-Français, dans une des meilleures pièces nouvelles, on se moque aussi des boutiquiers du faubourg Saint-Denis : c'était un dimanche; des boutiquiers y étaient, et les boutiquiers d'applaudir.

Cette tolérance de la part de ceux mêmes qui sont joués, ne peut excuser les attaques personnelles qu'on se permet contre les classes ou contre les individus, parce que, s'il en était autrement, l'art dramatique, au lieu d'être un moyen de rapprochement et d'union, serait un sujet de division et de haine.

Nous terminerons cet aperçu en répétant que, puisque des princes de l'Église, des souverains, et surtout des papes, se sont occupés spécialement des théâtres, en consacrant à leur érection des sommes immenses, et en encourageant les auteurs et les comédiens, c'est qu'ils ont donc considéré les uns et les autres comme nécessaires à la prospérité de leurs États. Enfin les spectacles, par l'affluence des étrangers qu'ils attirent, les débouchés qu'ils offrent au commerce et à l'industrie, les moyens

d'existence qu'y trouvent une infinité de gens, et par l'influence qu'ils exercent sur les mœurs, les spectacles, disons-nous, sont indispensables à une grande nation. Sans l'établissement des théâtres et des comédiens, la France pourrait-elle montrer, avec tant d'orgueil, Corneille, Racine, Molière, Voltaire, et une infinité de poètes du premier ordre; l'Angleterre, Shakespeare, Johnson, Congrève, Dryden, Rowe, Murphi, Colman; l'Italie, Alfieri, Riccoboni, Métastase, Goldoni; l'Allemagne, Kotzbue, Schiller, Goëthe, Wieland, etc., etc.; alors les progrès des sciences n'auraient aucun élan, et les nations seraient encore dans la stupeur, et réduites à des combats de taureaux et de bêtes féroces, ou à des processions obscènes et scandaleuses.

Du Théâtre en France.

On a déjà dit que les premières pièces qui furent représentées en France avaient été tirées de l'ancien et du nouveau testament. Ce mélange bizarre du sacré et du profane subsista long-temps; mais on en reconnut enfin l'abus, et *les confrères de la passion* cédèrent leur privilége à une autre troupe qui, sous le nom d'*enfans sans souci*, jouait de petites

pièces et avait un chef ou directeur. C'est à cette époque (1548) que cette société acheta l'hôtel de Bourgogne et y fit construire un théâtre.

Il y a loin des *mystères*, des *soties*, des *moralités*, des *farces*, aux pièces de Corneille, et cet intervalle n'a été rempli que par un petit nombre d'ouvrages dont le seul mérite est d'avoir fait faire quelques pas au bon sens et aux principes. La protection du cardinal de Richelieu contribua puissamment à tirer le théâtre de cette espèce d'enfance où il végétait. « Ce ministre, dit le duc de la Vrillière, crut avec raison augmenter l'éclat de sa renommée, en encourageant les sciences et surtout les talens dramatiques; et cette protection échauffa le génie des poètes. »

L'auteur du *Cid* et de *Cinna* avait donné à la tragédie française une supériorité marquée sur les productions du même genre chez nos voisins, et l'admirable Racine y mit le comble; Molière nous assura le même triomphe dans la comédie. Jamais poète n'a su mieux que lui remplir le précepte qui veut que la comédie instruise en amusant. Il connut tous les secrets de son art, étudia profondément, non-seulement les ouvrages des grands comiques de l'antiquité, mais encore ceux des au-

teurs italiens et espagnols, et il fut supérieur à eux tous. Ce Molière que la France compte avec orgueil parmi les hommes les plus célèbres du grand siècle, ce Molière fut comédien. Une profession que n'a pas dédaignée un telmaître ne saurait avilir; elle est consacrée par le génie.

Le théâtre paraissait n'avoir plus rien à acquérir; il lui manquait cependant encore un de ses plus beaux ornemens; il lui manquait ce génie fécond et sublime qui embrassa tous les genres, ce colosse au pied duquel viennent s'agiter, ramper et mourir quelques insectes qu'on n'aperçoit qu'à l'aide du microscope.

Après Voltaire, beaucoup d'autres auteurs ont ajouté de nouveaux lauriers à la couronne de Melpomène comme à celle de Thalie, et occupent une place distinguée sur le Parnasse.

Corneille, Molière, Racine et Voltaire ont fait des ouvrages pour tous les siècles et pour tous les hommes. Il n'en est pas de même de la plupart de nos auteurs modernes. Ils semblent ne travailler que pour leur époque.

Le goût des spectacles est beaucoup plus répandu chez les Francais que chez toute autre nation. On en voit la preuve dans cette foule de théâtres qui existent à Paris et dans nos grandes villes. Ce penchant naturel pour un

art qui procure un véritable amusement, en même temps qu'il contribue essentiellement à notre gloire, n'a pas peu servi à nous donner ces manières engageantes et polies, ce sentiment vif et délicat des convenances, enfin cette supériorité de goût, qui attirent les étrangers dans notre belle patrie. Cette vérité qu'on ne saurait contester doit faire sentir l'importance d'honorer et d'encourager l'art dramatique et l'art théâtral, généralement trop négligés. C'est pour l'un et l'autre surtout que l'indifférence de l'autorité est vraiment funeste, en ce qu'elle amènerait la ruine du théâtre et détruirait ainsi ce sentiment exquis du vrai beau, cet amour pour tout ce qui est noble et généreux, enfin cette admiration pour les génies sublimes, qui élèvent les hommes et leur inspirent de grandes choses.

Ces conséquences sont à craindre, quand on voit, surtout en province, la tragédie et la comédie presque abandonnées pour le ballet et le mélodrame.

Le manque de sujets est sans doute une des principales causes de l'abus que nous signalons; car on sait que lorsqu'un acteur célèbre va donner des représentations dans les départemens, le public vient en foule applaudir nos chefs-d'œuvre. Espérons que MM. les direc-

teurs des spectacles des grandes villes, telles que Bordeaux, Lyon, Marseille, Lille, etc., ne perdront pas de vue que la danse et le mélodrame ne sont point les véritables soutiens de l'art, et qu'ils s'efforceront de former ou de s'attacher de bons acteurs tragiques et comiques. Nous recommandons cette vérité à plusieurs de ces directeurs, qui se distinguent d'ailleurs par leur zèle et leur capacité. M. Singier, entre autres, directeur des théâtres de Lyon, a prouvé ce que peut l'activité unie au talent d'administration.

En 1797 on comptait à Paris 22 théâtres, savoir :

1 Théâtre-Français, faubourg Saint-Germain.
2 Théâtre-Français, rue Feydeau.
3 Théâtre de l'Opéra.
4 Théâtre Italien.
5 Théâtre Lyrique, rue Feydeau.
6 Théâtre de la République.
7 Vaudeville.
8 Théâtre d'Émulation.
9 Ambigu-Comique.
10 Théâtre de Montansier.
11 Théâtre des Variétés, ci-devant Montansier.

12 Théâtre de Louvois.

13 Théâtre des Amis des Arts, ci-devant Molière.

14 Théâtre du Marais.

15 Théâtre du Palais.

16 Théâtre des jeunes Artistes.

17 Théâtre de Lazzari.

18 Théâtre sans Prétention.

19 Théâtre des Délassemens comiques.

20 Théâtre du Lycée dramatique.

21 Théâtre de l'Opéra Bouffon.

22 Théâtre des Victoires nationales.

L'établissement de tous ces théâtres eut lieu par suite d'un décret de l'assemblée constituante, rendu le 19 janvier 1791, et qui consacra la liberté des théâtres, en fixant les droits d'auteurs.

Ce décret fut provoqué par une pétition lue à la barre de l'assemblée nationale, au nom des auteurs dramatiques, par La Harpe.

Ainsi l'on put jouer tout et partout.

En août 1807, un décret impérial réduisit le nombre des théâtres à 8.

En 1812, un autre décret daté de Moscou, régla l'organisation des théâtres; l'époque et le lieu où ce décret fut rendu sont remarquables et donnent assez à réfléchir.

En 1817, le nombre fut limité à 11.

Enfin aujourd'hui on compte dans la capitale les 12 théâtres suivans :

1 Le Théâtre-Français.
2 L'Académie Royale de musique.
3 L'Opéra-Italien.
4 L'Opéra-Comique.
5 L'Odéon.
6 Le Gymnase-Dramatique.
7 Le Vaudeville.
8 Les Variétés.
9 La Gaîté.
10 L'Ambigu-Comique.
11 La Porte Saint-Martin.
12 Le Cyrque-Olympique.

Il y a en outre le petit théâtre de M. Comte, et quatre autres théâtres d'Élèves, situés aux portes de Paris.

De toutes les capitales de l'Europe, Paris est celle qui renferme le plus de spectacles. On s'en convaincra par le relevé suivant :

Londres renferme	5 théâtres publics.
Vienne.	3
Berlin.	2
Pétersbourg.	3
Madrid.	2
Naples.	3
Amsterdam.	2

Nos salles dont quelques-unes sont élégantes

et peintes avec goût, pèchent cependant par la distribution : en général on y voit et on y entend mal. Elles semblent construites moins pour la commodité des spectateurs, que d'après les vues d'un sordide intérêt qui calcule rigoureusement combien la gêne où l'on met chacun d'eux peut ajouter à la recette. Il n'est peut-être aucune salle, sans en excepter les plus célèbres, qui soit construite d'après les lois de l'acoustique et dont le luxe et les ornemens inutiles ne détruisent pas tout l'effet de l'action qui doit être représentée sur la scène.

Il y a en Italie plusieurs salles immenses dans lesquelles un soupir même est entendu; mais l'art de les construire avec cette perfection n'est pas arrivé jusqu'à nous.

Une observation à faire, c'est que l'extérieur de nos théâtres ne donne pas en général une grande idée de leur magnificence. Ils sont presque tous entourés d'échoppes ou de baraques, qui, non-seulement affectent péniblement la vue, mais encore gênent la circulation; on peut faire tous les jours la même remarque à l'égard des monumens publics, non-seulement à Paris, mais encore dans toute la France, et particulièrement à l'égard des églises. Ces temples du Seigneur ne devraient-ils pas, encore plus que les autres édifices, être entière-

ment isolés et présenter un aspect imposant et digne de leur saint objet?

Nous avons dit, au commencement de cet ouvrage, que la subvention prélevée pour les pauvres sur les recettes des théâtres de la capitale, s'élevait à plus de 700,000 fr. En voici les détails :

D'après un relevé du nombre des places dans chacun des douze théâtres de Paris, on peut évaluer à dix mille au moins par jour les spectateurs payans, ce qui produit 20,000 fr. par jour (taux moyen),600,000 f. par mois, 7,200,000 f. par an; et attendu qu'il se donne au moins 165 nouveautés par an, réparties entre les douze théâtres, en ne mettant les droits d'auteur qu'au douzième, c'est 600,000 fr. qu'ils touchent par année pour Paris, ce qui revient à 1,644 fr. par an pour chaque pièce (taux commun).

A l'Académie royale de musique, il peut tenir 1900 personnes. — Au Théâtre-Français, 1800.—A l'Opéra-Comique, 1700.—A l'Odéon, 1800.—A l'Opéra-Italien(salle Louvois), 1300. —Au Gymnase, 1300.—Au Vaudeville, 1300. —Aux Variétés, 1200.—A la Gaieté, 1300.— A l'Ambigu, 1500.—A la Porte-Saint-Martin, 1800.—Au Cirque de Franconi, 1200.—*Total*, 18,100.

Si ces calculs sont exacts, les pauvres per-

çoivent, chaque année, à Paris, sur les recettes des théâtres, une somme de 720,000 fr. Quels nobles plaisirs que ceux qui concourent d'une manière si efficace au soulagement de l'infortune et du malheur !

Il a été parlé, dans le cours du Manuel, des principaux spectacles. Qu'il nous soit permis ici de dire quelques mots sur la Comédie-Française.

Rien ne doit plus effrayer que la décadence du Théâtre-Français. Ce théâtre, le premier du monde, a droit plus que tout autre à la sollicitude du Gouvernement et à l'intérêt public. L'établissement de l'Opéra-Comique a porté la première atteinte, sinon à la gloire, du moins au succès, quant aux recettes, de la tragédie et de la comédie. Le mélodrame a porté le second coup; car maintenant on va rarement aux Français pour la pièce, on y va pour l'acteur qui joue : c'est bien ce qui annonce la décadence du goût en fait de spectacle; et que ne doit-on pas craindre de cette disposition du public, quand on voit un mélodrame avoir plus de représentations que la meilleure de nos pièces modernes. Il est donc instant de remédier à un mal dont les progrès sont si visibles; et le meilleur moyen pour y parvenir, est d'abord de confier la direction de la Co-

médie-Française à un administrateur ferme et éclairé; en second lieu, de s'attacher à former des sujets dignes de représenter nos chefs-d'œuvre. Le premier de ces vœux est déjà rempli par la nomination de M. Taylor; quant au second, nous verrons plus loin à l'article *Conservatoire*, comment il pourrait se réaliser.

On a voulu, dans l'intérêt de l'art, établir une concurrence, en créant un second Théâtre-Français. Sans nous permettre de juger cette question, nous nous contenterons de dire que les faits n'ont pas tout-à-fait répondu à l'attente des auteurs de cette mesure. Cependant l'utilité d'un second théâtre a été reconnue par des écrivains distingués. Linguet, Cailhava, M. Lemercier, etc., ont insisté sur l'urgence de cette institution, et ont démontré qu'elle ne pouvait être que favorable aux progrès des sciences et des lettres, exciter une noble émulation, et tourner à l'avantage du public.

Dans un ouvrage qui vient de paraître [1], et où l'on trouve des traits fins et heureux unis à des pensées justes et quelquefois profondes, l'auteur dit positivement que l'art dramatique ne peut plus se conserver en France

[1] *L'Observateur au* 19me *siècle*, par M. Saint-Prosper. Paris, 1825.

qu'à une seule condition : *tous les théâtres hermétiquement fermés pendant plusieurs années.* La mesure, comme il le dit lui-même, est un peu *acerbe*, et nous sommes loin de partager l'opinion de l'auteur sur l'efficacité du remède qu'il propose; d'ailleurs, lors même que nous serions d'accord avec lui sur les résulats, nous croirions toujours qu'un tel projet ne pourrait être praticable dans l'exécution. La foule qui, tous les soirs, assiége les portes de nos spectacles, est la meilleure preuve de leur indispensable nécessité; et en outre, trop de personnes sont intéressées au maintien et à la prospérité du théâtre, pour qu'on adopte une mesure qui compromettrait si essentiellement leur existence.

Théâtres Etrangers.

L'*Angleterre*, l'*Allemagne*, l'*Italie*, l'*Espagne*, sont remplies de théâtres de toute espèce. L'art du comédien y est encouragé; son talent y est récompensé par beaucoup d'argent et de considération personnelle.

En Allemagne, dans tout le nord, le comédien est pensionné directement par les souverains, et vit familièrement avec les courtisans. A Rome, et dans toute l'Italie, les appointemens des chanteurs et des chanteuses sont excessifs;

ceux qui se contentent de déclamer ont des appointemens moins forts, mais ils conservent au moins tous les droits de citoyen.

L'Espagne est de toute l'Europe moderne la contrée où la comédie est la plus pauvre en tous sens. Les acteurs sont en aussi grand nombre et aussi mauvais que les pièces.

Quant à l'Angleterre, c'est le paradis des comédiens. Les lauriers dont on les couronne sont d'or, et n'en sont pas moins honorables.

Théâtre Anglais.

L'Angleterre n'a eu son théâtre que postérieurement à ses voisins. Il commença comme en France, en Italie et en Espagne, par des mystères qui étaient joués quelquefois par des ecclésiastiques, et il ne reçut une véritable existence que lorsque Shakespeare, le Corneille de l'Angleterre, eut produit ses chefs-d'œuvre.

Shakespeare, Johnson, Addison, Dryden, Wycherley, Ottway, Garrick, Shéridan, etc., seront toujours illustres dans les fastes du théâtre anglais.

Chez les Anglais, le parterre est en amphithéâtre. Les hommes et les femmes y sont assis

ensemble. Il n'y a qu'un rang de loges, et au-dessus des galeries avec des gradins où le peuple va se placer.

Tout ce que l'imagination peut inventer de plus horrible et de plus féroce fait la matière des tragédies anglaises. La scène est ordinairement ensanglantée ; il arrive souvent que la pièce finit par le massacre des acteurs principaux. Si les pièces anglaises sont chargées de beaucoup d'incidens et d'événemens tragiques, c'est qu'il faut remuer bien puissamment ce peuple, qui étant d'un caractère rêveur et distrait, prendrait sans cela peu d'intérêt à la pièce.

Les comédies anglaises sont pour la plupart obscènes dans l'action et le dialogue ; mais elles offrent souvent une peinture très-vive des ridicules et des vices. Les intrigues y sont presque toujours compliquées.

Une différence frappante entre le théâtre anglais et le théâtre français, c'est que sur le premier on fait courir les spectateurs après les événemens ; sur l'autre, c'est souvent le contraire ; ce qui n'est peut-être ni plus naturel, ni plus raisonnable.

Sur les théâtres de Londres, le *noble* est presque toujours enflé, et le comique presque toujours bas.

La pierre de touche des acteurs anglais, le sublime de la déclamation, c'est l'art de mourir. Tous les comédiens doivent y faire un cours de blessures et d'agonie.

Le coup de balai est un préliminaire indispensable dans toutes les pièces anglaises; le *proscenium* étant toujours couvert avant le lever du rideau des débris de l'appétit de l'*upper galery*, dont le *pit* (parterre) reçoit aussi quelques échantillons.

Le *souffleur* n'est point visible; il y en a ordinairement autant que d'acteurs; ils se placent dans les coulisses parallèlement à l'acteur.

Les décors changent ordinairement à chaque acte, et alors c'est à vue. Quelquefois dans un entr'acte on baisse un rideau vert de gaze pour faire reposer un instant les acteurs.

Lorsqu'un acteur aimé entre en scène dans quelque moment ou situation que ce soit, il est applaudi et obligé de venir saluer, et ensuite de recommencer son entrée.

Les annonces de spectacle se font tous les soirs devant la toile sur l'avant-scène; il y a deux portes latérales qui servent aux comédiens pour cela.

Les accessoires sont faibles.

En Angleterre, l'état de comédien honore et enrichit beaucoup plus que dans toutes les autres nations. Garrick, mistriss Siddons reposent à Westminter à côté de Charles II et de Malborough.

Le théâtre de Dublin a été jeté dans un désordre complet à l'une des dernières représentations de la *Bataille de Waterloo.* Un gentleman, placé au balcon, s'est levé tout à coup, en brandissant un large poignard d'une main et une épée de l'autre. Des officiers de paix sont allés le désarmer. Il s'est rassis assez tranquillement, et s'est mis à manger des oranges. Quand l'acteur qui représentait le duc de Wellington a paru, il a fait rouler successivement deux oranges à ses pieds, en l'invitant à se rafraîchir. Bientôt après, apercevant Bonaparte, il sauta sur la scène, en disant qu'il voulait voir de près ce *gaillard-là* (*That fallow.*) Il lui a offert du tabac; l'acteur a pris la tabatière, qui était d'or, et l'a mise dans sa poche, ce qui a excité des cris de joie dans le parterre. Cet original se mêlait au dialogue, et il allait créer pour lui un rôle dans la pièce, quand les officiers de paix sont venus le prendre et l'ont reconduit à sa place; alors il a ôté son habit et sa veste pour mieux écouter, et s'est montré fort paisible jusqu'à la fin du spectacle.

Théâtre Espagnol.

En Espagne, les théâtres sont presque carrés. Ils ont trois étages avec des loges au premier et au second rang. Au-dessous, est un amphithéâtre garni de bancs; c'est là que se placent les femmes. Dans la loge en face du théâtre, il y a toujours un intendant de police.

Le juge royal assiste aussi à ce spectacle avec trois archers derrière lui. Il se place, ou sur le théâtre, ou dans une des deux loges qui lui sont destinées, aux côtés de la porte qui est vis-à-vis du théâtre. Les personnes qui ne veulent point être vues, se mettent aux secondes loges, sur la même ligne; dans l'enfoncement il y a un endroit destiné aux moines. On est assis dans le parterre sur des gradins. Il y a en outre un autre endroit nommé *Pacio*, où il y a des bancs.

Les Espagnols composèrent plutôt que les autres nations policées de l'Europe des poëmes dramatiques où l'on remarque quelque méthode. On fait remonter l'époque de ce théâtre au milieu du 15me siècle. Leurs pièces étaient d'abord de petites pièces satiriques. Depuis, l'étonnante fécondité de leurs poètes donna à

ce peuple le plaisir de la variété. Lopès de Vega a, lui seul, à ce qu'on prétend, composé plus de 1,500 pièces.

Dans les drames espagnols, on trouve quelquefois de ces beautés de détail, qui sont les fruits d'une imagination échauffée. Au reste, les Français n'ont point dédaigné d'aller puiser à cette source. Rotrou, Corneille, Molière ont beaucoup emprunté des pièces espagnoles.

Les auto-sacramentaux sont des drames pieux qu'on représente en certain temps de l'année, principalement le jour du saint sacrement.

On ne sera peut-être pas fâché de connaître ces actes sacramentaux. Voici l'un de ceux qui étaient le plus fréquemment représentés en Espagne; il est de Caldéron, et a pour titre: l'*Auto Sacramental de las plantas*. Les acteurs sont : l'Épine, le Mûrier, le Cèdre, l'Amandier, le Chêne, l'Olivier, l'Épi, la Vigne et le Laurier. Deux anges entrent en scène, et adressant la parole à toutes les plantes, leur déclarent qu'une d'entr'elles doit produire un fruit doux et admirable. Ils les invitent à un combat divin, pour mériter une couronne que l'un de ces anges tient à la main, et qu'il va déposer d'un côté du théâtre. Ils leur donnent

la faculté de parler, et ils s'en vont. Les arbres parlent, et sont dans l'admiration.

Le Cèdre arrive avec un bâton à la main, en forme de croix. Tous les autres interlocuteurs sont aussi surpris de le voir, que s'ils ne l'eussent jamais vu. Il fait un long discours allégorique sur la création du monde, de l'homme, des animaux et des végétaux : il leur dit que, puisque les animaux qui habitent la mer, la terre et les airs, connaissent un roi, les arbres en doivent avoir un aussi; il ajoute qu'il ne se vante point de mériter cette prééminence, mais qu'il sera le juge de celui qui la méritera, et il sort.

Les plantes, qui restent sur la scène, sont choquées qu'un arbre étranger s'arroge le droit d'être leur arbitre; elles font valoir les attributs que les hommes leur accordent, et par lesquels chacune prétend l'emporter sur les autres.

Dans une scène qui suit, le Cèdre propose à chaque plante de présenter un placet, et de déduire leurs titres; ce qui s'exécute. Ensuite il reparaît, tenant devant lui une croix, dont les bras sont entrelacés de feuilles de cèdre, de cyprès et de palmier. Les plantes se partagent pour et contre la prétendue violence que le Cèdre leur fait, en se nommant leur arbitre.

L'Épine éclate de colère, lui demande qui il est, et sur ce qu'il refuse même de dire son nom, elle s'irrite et dit qu'elle seule suffira pour arracher et détruire un arbre qui n'est point connu dans le pays, et qui veut les tyranniser. Elle s'approche de lui et l'embrasse : le Cèdre s'écrie qu'elle lui déchire le corps. En cet instant on voit du sang sortir de la croix : toutes les plantes en frémissent; le Cèdre dit qu'il arrosera de ce sang toute la terre. l'Épi et la Vigne s'approchent de la croix pour le recevoir. Le Cèdre, voyant leur humilité, et tenant toujours la croix devant lui, s'exprime ainsi : Puisque, devenus humbles et compatissans, vous recevez tous les deux mon corps et mon sang, c'est en vous seuls que dès aujourd'hui mon corps et mon sang deviendront un trésor divin.

L'Épine, toujours ensanglantée, se désespère, et voyant toutes les plantes fuir à son aspect, elle fait une grande lamentation. La croix paraît en l'air. Quelques-unes des plantes demandent au Cèdre de déclarer celle qui mérite la couronne; le Cèdre dit que c'est l'humanité qui l'obtiendra, et il nomme l'Épi et la Vigne. La pièce finit ainsi par une pensée qui a rapport au mystère de l'Eucharistie, condition essentielle aux actes sacramentaux.

Ces sortes de drames étaient précédés d'un prologue, auquel on donnait l'épithète de *Sacramental*, et on y ajoutait un titre qui semblait n'avoir jamais de rapport à la Fête-Dieu, qui en était pourtant le seul objet, par exemple, le prologue sacramental du *Fou*. Au commencement de ce prologue, on entend dans la coulisse des gens qui crient : Prenez garde au fou qui s'est échappé! courons, courons après! Le fou paraît ensuite, disant à ceux qui crient après lui de ne point s'inquiéter, qu'il n'est pas ce qu'il était auparavant; que le plaisir d'être témoin de la fête l'a fait sortir, et en moins de deux cents petits vers, il fait l'énumération de tous les prodiges de l'Ancien-Testament, et des mystères du Nouveau. Il en est de même du Prologue sacramental du *Paysan*, des *Équivoques*, etc., qui promettent par leur début tout le contraire de ce qui se trouve à la fin.

On appelle *Gracioso*, dans la comédie espagnole, l'acteur qui joue le principal rôle comique. Ce personnage approche beaucoup de celui d'arlequin.

DES THÉATRES DE MADRID.

Madrid a deux salles de spectacle qui n'offrent dans toutes leurs parties que des édifices mesquins, dont les dégagemens sont en si petit nombre et si étroits, qu'il faut une heure pour entrer et une heure pour sortir.

Hors quelques pièces de Calderon, de Lopez, de Moreto, de Solis, et quelques tragédies de Voltaire, de Racine, traduites en espagnol, on ne représente que des farces.

Le spectacle dure ordinairement trois heures, pendant lesquelles Lopez et Calderon font faire aux comédiens le tour du monde, souvent même le globe est trop petit; les actrices et les acteurs alors partent pour le ciel ou pour l'enfer, en ramènent des saints, des diables, des apôtres, et reviennent avec eux danser, chanter, rire, pleurer, se battre et finir la pièce.

Les entr'actes sont égayés par des *tquadilles*, charges assez plaisantes et fort lubriques : ce sont à tous momens des baisers pris, savourés, avec une volupté singulière.

On est assis au parterre, et on y cause comme dans la rue.

Les actrices sont très-jolies.

Aucun costume quelconque; les comédiens sont sur le théâtre comme chez eux. Souvent Tancrède est en veste, Orosmane en redingot , Zaïre en bonnet de nuit, Bajazet n'a point de turban.

Le magasin ne fournit que les perruques, les gants, les bottes fortes, les moustaches et les manteaux.

Il y a très-peu d'actrices : des hommes remplissent quelquefois les rôles de femmes. Souvent une heure se passe avant que la toile se lève, parce que la duègne, la reine, la soubrette ou l'amoureuse n'a pas encore la barbe faite.

Le parterre et les loges sont inexorables; on siffle à tout rompre. La garde menace, crie, frappe en vain; quelquefois, lasse de crier, de frapper, elle siffle comme les autres.

Un jour, depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, tous les acteurs furent sifflés, hors un seul, fort mauvais pourtant, mais fort vieux, que sûrement on ne siffla point par attention pour son âge.

Théâtre italien.

Les théâtres en Italie ont communément quatre rangs de loges, outre un autre rang qui fait l'enceinte du parterre. On voit même à Venise un théâtre à sept rangs de loges. Celui de Parme n'a point de loges, mais seulement des gradins en amphithéâtre. A Venise, on peut aller masqué au spectacle. Il y a ordinairement huit théâtres ouverts, quatre pour les comédies et quatre pour les opéra : les spectacles dans presque toutes les villes d'Italie sont tumultueux. Les Italiens crient de toutes leurs forces *viva*, lorsqu'ils sont contens de l'acteur; si c'est le contraire, ils crient *va dentro*, en l'accablant d'injures. A Gênes, à Lucques, à Florence, il y a plus de police. Comme dans plusieurs villes la comédie se joue en plein jour, on y voit régner plus de décence. A Rome, les femmes ne montent point sur le théâtre, depuis la défense qui leur en fut faite par Innocent XI; leurs rôles sont remplis par de jeunes garçons habillés en femmes.

En Italie, comme ailleurs, la comédie eut une origine très-grossière. Elle consistait d'abord dans des farces indécentes qu'on représentait au coin des rues. A ces farces succé-

dèrent les mystères qui s'établirent à Rome vers la fin du 13me siècle. Ces comédies pieuses étaient accompagnées de pièces profanes et licencieuses, mal conduites et plus mal dialoguées. Bibiéna, Machiavel et l'Arioste ont mieux conduit leurs pièces, mais ont imité la licence des anciens dans le dialogue et dans l'action de leurs comédies. Enfin, des personnes d'esprit et de goût opposèrent à cet abus des traductions de nos meilleures pièces, et en composèrent eux-mêmes dans le goût des anciens. Métastase, Goldoni et Alfieri occupent les plus belles pages du théâtre italien.

Il y a un genre singulier que nous avons reçu en France; c'est une espèce d'intrigue mise en action, dont le dialogue est rempli sur-le-champ par l'acteur. Cette espèce de comédie tire son principal mérite de l'enjouement qui en fait l'âme.

C'est en Italie qu'est le véritable règne de l'opéra. Il y a eu des temps où l'on en a joué tous les jours sur six théâtres à la fois. Le premier, suivant Riccoboni, parut à Venise en 1637. Autrefois ce spectacle était accompagné d'un superbe appareil de machines et de décorations; mais aujourd'hui les premières sont négligées : on donne toute l'attention à cette dernière partie.

Théâtre germanique.

Dans les grandes villes de l'Allemagne, certains corps de métiers sont en possession, depuis un temps immémorial, de jouer des farces dans leurs processions. On appelait *phonasques*, ces sociétés d'ouvriers et de poètes en même temps. Au milieu du 16me siècle, un d'eux, nommé *Hannsachs*, cordonnier de profession, composa un grand nombre de drames allemands. Il avait un génie si prodigieusement fécond, que ses pièces forment des volumes in-folio. On prétend qu'il a fait près de 6,000 pièces en tout genre, depuis 1514 jusqu'en 1567. L'usage des pièces latines s'introduisit dans les écoles publiques. Enfin, en 1626, une troupe de comédiens hollandais, et à leur imitation une troupe de comédiens allemands, s'établirent à Hambourg, où par leur jeu et par leurs pièces, ils changèrent tellement le goût, que la confrérie des maîtres poètes n'osa plus reparaître.

Le genre dramatique allemand est encore aujourd'hui dans le mauvais goût de l'ancien théâtre hollandais; les sujets de leurs pièces sont trop souvent repoussans. Cependant Schlegel, Leessing, Goëthe, Schiller, Iffland et

Kotzebue ont produit des ouvrages qui font honneur au génie allemand.

Les spectateurs se plaisent à voir de temps en temps les traductions qu'on leur donne des pièces françaises, italiennes, anglaises et espagnoles. Leurs comédiens ont aussi des canevas italiens, traduits en leur langue, qu'ils jouent sans être préparés comme les Italiens.

Les comédiens allemands sont pour l'ordinaire acteurs et auteurs. Si un particulier composait une pièce, il n'en retirerait aucun honoraire, et il serait obligé d'en faire présent à un acteur ou à une actrice. Le comédien auteur au contraire prélève un certain droit pour lui et ses héritiers, qui lui appartient toutes les fois que la pièce se joue.

On n'imprime point les pièces nouvelles, parce que l'impression, suivant le droit germanique, ôterait la possession de la pièce aux particuliers pour la donner au public.

En Allemagne l'état de comédien est honorable, et cette profession n'empêche point de posséder des charges publiques et importantes dans l'État.

Théâtre hollandais.

Ce théâtre doit son origine à une association de beaux esprits, comme celle des troubadours de Provence. Le *Miroir de l'amour* est la plus ancienne pièce du théâtre hollandais; elle fut imprimée en 1561 à Harlem. Dans les anciennes pièces dramatiques, on représentait naturellement les actions des hommes. Dans une de ces pièces, Mardochée fait le tour du théâtre sur sa mule; Aman est pendu sur la scène. On introduit dans une autre pièce un prince qui, étant condamné à mourir, est accompagné de deux prêtres pour le confesser; l'un habillé en évêque, l'autre en cardinal. Les poètes hollandais, pour se conformer au goût des spectateurs qui aiment l'extraordinaire et le merveilleux, ont quelquefois rempli la scène de choses extravagantes. Dans la tragédie de *Circé*, un compagnon d'Ulysse est amené devant cette magicienne pour être condamné. Le lion est le président; le singe, le greffier; l'ours, le bourreau; on pend le malheureux sur la scène, et ses membres tombent l'un après l'autre dans un puits qui est au-dessous de la potence. Enfin, à la prière d'Ulysse, Circé ressuscite le pendu, et le fait sortir sain et entier du puits.

En 1620, Pierre Corneille Hoof donna une forme plus régulière au théâtre hollandais. Aujourd'hui nos meilleures pièces y sont représentées.

Les acteurs sont presque tous tirés de la classe des bourgeois et des bourgeoises; et ce qui paraîtra peut-être singulier, c'est qu'une actrice est obligée d'avoir les mœurs les plus pures, autrement personne ne jouerait avec elle.

Le théâtre d'Amsterdam et l'Opéra de Bruxelles passent pour les deux plus belles salles de l'Europe.

Théâtre danois.

M. le baron de Holberg est le premier qui ait fait représenter des comédies danoises; il y en a plusieurs qui sont estimées. On a commencé à traduire en notre langue les pièces de ce théâtre; il en a paru une bonne en 1746. Les Danois ne font point de tragédies; leurs comédies sont pour la plupart en prose : ils ont d'assez bons acteurs. La profession de comédien n'est point, parmi ce peuple, flétrie par la religion ni par les lois. Il y a à Copenhague une troupe de comédiens français pensionnés du roi de Danemarck.

La salle de spectacle est construite avec intelligence. Les loges sont bien distribuées, et

les machines faites avec beaucoup de dépense, mais avec simplicité.

Théâtre chinois.

Les Chinois n'ont rien emprunté des Grecs et des Romains ; mais ils ont inventé une espèce de tragédie et de comédie.

« Les Chinois, dit Acosta, ont des théâtres vastes, fort agréables, des habits magnifiques pour les acteurs, et des comédies dont la représentation dure dix ou douze jours de suite, en y comprenant les nuits, jusqu'à ce que les acteurs et les spectateurs, las de se succéder éternellement en allant boire et manger, dormir et continuer la pièce, ou assister au spectacle sans que rien y soit interrompu, se retirent enfin comme de concert. Au reste, les sujets de leurs pièces sont tout-à-fait moraux, et relevés par les exemples des philosophes et des héros de l'antiquité chinoise. »

M. Rochette a donné une note fort curieuse, extraite de la relation de lord Macartney, qui décrit en ces termes les représentations dramatiques auxquelles il assista en Chine.

Ces représentations consistaient en une grande variété de sujets tragiques et comiques. Plusieurs pièces furent jouées successivement, quoique sans liaison apparente entr'elles. Le

sujet des unes était historique, et celui des autres de pure imagination. Les personnages récitaient, chantaient ou parlaient tour à tour sans aucun accompagnement de musique. L'action abondait en batailles, en meurtres, et offrait tous les accidens ordinaires des drames. Ce spectacle fut terminé par la grande pantomime, qui d'après les applaudissemens qu'elle excite, est, je le présume, considérée comme un chef-d'œuvre d'invention et d'esprit. Autant que je pus en comprendre le sujet, il s'agissait du mariage de l'Océan et de la Terre. Cette dernière étale ses richesses et ses diverses productions, telles que des dragons, des éléphans, des tigres, des aigles, des autruches, des chênes, des pins et d'autres arbres de différentes espèces. L'Océan ne reste pas en arrière, et il verse sur le théâtre tous les trésors de son empire sous la figure de baleines, de dauphins, de tortues et autres animaux marins, accompagnés de vaisseaux, de rochers, de coquillages, d'éponges, de coraux, dont les rôles étaient remplis en perfection par des acteurs déguisés. Ces régimens de terre et de mer, après avoir séparément, et dans une procession circulaire, défilé pendant un temps considérable, se réunirent enfin, et se formant en un seul corps, s'avancèrent vers le front du théâtre.

Après diverses évolutions, les rangs s'ouvrirent à droite et à gauche pour laisser un passage à la baleine, qui semblait être l'officier commandant. Celle-ci s'étant approchée et placée à l'opposé de la loge de l'empereur, vomit dans le parterre plusieurs tonnes d'eau, qui disparurent promptement à travers les trous pratiqués dans le plancher; cette aspersion excita les plus vifs applaudissemens, et deux ou trois grands personnages qui étaient à mes côtés m'invitèrent à y faire une attention particulière, s'écriant en même temps: *has! houng haho!* charmant! délicieux!

Théâtre péruvien.

Chez les célèbres Incas du Pérou on représentait aux jours de fêtes des tragédies et des comédies dans les formes; on les entremêlait d'intermèdes qui n'avaient rien de bas ni de rampant. Les sujets des tragédies étaient les exploits de leurs rois et de leurs héros; ceux des comédies se tiraient de l'agriculture et des actions les plus communes de la vie.

En *Sibérie*, le dernier jour de l'année, on donne un spectacle dont le but est de rappeler l'idée de la mort; mais celui des acteurs est de

gagner quelqu'argent. Nous vîmes tout à coup, dit un voyageur, entrer dans notre chambre une troupe de masques. L'un d'eux, habillé de blanc, tenait une faux qu'il éguisait avec un morceau de bois; il vint droit à moi, me menaça avec sa faux et me dit : Christ veut que tu meures. Parmi les autres masques étaient le Diable et la Mort; quelques-uns des musiciens, et d'autres des hommes, des femmes qui dansaient au son des instrumens. La Mort et le Diable les regardaient en disant : ces gens-là seront bientôt en notre pouvoir. Comme ce spectacle ne nous amusait pas, nous donnâmes bien vite à la Mort de quoi boire à notre santé, et toute la compagnie prit congé de nous.

La fête de Pâques et les autres grandes fêtes où les théâtres sont fermés en Europe, sont les jours de spectacle en Sibérie.

DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE

ET DE DÉCLAMATION.

Le 3 janvier 1784, une école royale de chant, de danse et de déclamation fut fondée à l'instigation du baron de Breteuil. L'ouverture eut lieu le 1er avril suivant, et M. Gossec en fut le premier directeur. Cet établissement avait pour objet de perfectionner les dispositions qu'annonçaient les jeunes personnes pour le théâtre lyrique. Leur éducation était soignée; on leur enseignait le chant, la musique instrumentale, la danse et la déclamation.

En 1786, on créa une école spéciale de déclamation, par les soins du duc de Duras; les acteurs Molé, Dugazon et Fleury en furent les professeurs.

C'est dans cette école que se sont développés les talens de notre grand tragédien, ainsi que de beaucoup d'acteurs de mérite; malheureusement elle ne s'est pas soutenue.

Le Conservatoire, quoi qu'en disent les critiques, est l'institution la plus propre à former des sujets dignes de représenter nos chefs-d'œuvre dramatiques. L'utilité de cet établissement est démontrée, et l'on ne doit que louer

l'administrateur éclairé qui le dirige, et le zèle et les talens distingués de tous les professeurs.

Ceux de la déclamation sont maintenant MM. Saint-Prix, Baptiste aîné, Lafon et Michelot.

Les répétiteurs sont MM. Cossard et Provost.

De grands acteurs ont senti le besoin d'un pareil établissement. On trouve dans les mémoires de Lekain la note suivante : « Le 4 septembre 1756, Lekain fait un mémoire tendant à faire établir une école de déclamation, dont le titre était ainsi conçu : *Mémoire précis tendant à constater la nécessité d'établir une École royale pour y faire des élèves qui puissent exercer l'art de la déclamation dans le tragique, et s'instruire des moyens qui forment le bon acteur comique.* »

Dans un passage des mémoires de Bachaumont, on lit : « 27 juin 1774, Lekain et Préville viennent d'obtenir un privilége pour une École de déclamation dont ils seront nommés professeurs. »

En résumé ce n'est point l'Institution royale qu'il faut attaquer; car elle a peuplé nos orchestres d'excellens musiciens, et nos théâtres de sujets distingués; mais peut-être le mode d'enseignement et le régime intérieur ne sont-

ils pas à l'abri de la critique. C'est ce qui va faire l'objet des réflexions suivantes.

La première question que nous oserons adresser à l'autorité, et qui se rattache essentiellement à la prospérité de l'art du théâtre en France, est celle-ci :

Pourquoi l'administration étend-elle particulièrement sa sollicitude, au Conservatoire royal, sur les élèves de la musique vocale et instrumentale, plutôt que sur les élèves de la déclamation tragique et comique? Les Dufresne, les Baron, les Lekain, les Molé, les Larive, les Saint-Prix, les Fleury, les Talma, les Clairon, les Dumesnil, les Raucourt, les Contat, les Duchesnoy, les Mars, n'ont-ils pas contribué aussi puissamment à l'illustration de la scène française que les célèbres compositeurs et chanteurs de nos deux théâtres lyriques? Chaque artiste célèbre dans l'art du théâtre en général, n'est-il pas susceptible d'obtenir des encouragemens et des récompenses? Pourquoi existe-t-il des pensions à l'école royale pour les élèves de la musique, et n'en existe-t-il point pour ceux de déclamation?

On a prétendu que les bons musiciens et les bons chanteurs sont beaucoup plus rares que les bons comédiens, et que, pour cette raison, il faut davantage les encourager. Nous ne

sommes pas de cette opinion ; et d'ailleurs, quand même elle serait juste, ne pourrait-on pas attribuer cette conséquence à l'espèce d'abandon où on laisse les élèves de déclamation?

En effet, tous les sujets remarquables des deux théâtres lyriques de la nation sortent du Conservatoire, tandis que presque tous les premiers sujets de notre Théâtre Français ont plutôt été formés par des maîtres particuliers, que par les cours seuls de l'école de déclamation, qui généralement ont toujours été négligés et peu encouragés.

Nous pensons d'abord qu'en général les hommes de lettres seraient plus propres à former des comédiens, que les comédiens eux-mêmes; ou du moins qu'ils devraient concourir avec les comédiens à former des élèves. Cependant on sait que notre premier tragédien a été formé par un artiste comique, dans toute l'acception du mot, Dugazon; Saint-Prix le fut par Préville, mais l'on sait aussi que notre Duchesnoy eut pour maître Legouvé.

La question reste donc indécise ; mais elle peut donner lieu à de longs raisonnemens qui ne sauraient trouver leur place ici : nous pourrons en parler dans un autre temps.

Revenons à l'établissement qui devrait s'occuper maintenant à remplacer les talens supérieurs que nous sommes menacés de perdre.

Jusqu'à présent personne ne se présente ou ne s'annonce positivement pour recueillir cet héritage.

Les leçons, car on ne peut pas dire les études, que suivent à l'école de déclamation les élèves qui s'y trouvent admis, sont insuffisantes pour former un sujet remarquable. Voici ordinairement la marche suivie : un aspirant se présente : s'il annonce un peu de chaleur et d'intelligence, on lui fait apprendre et répéter trois ou quatre rôles ; ensuite il va se faire moquer de lui chez Doyen ou autres théâtres de société, et dans les petits théâtres de la banlieue; après quoi il se fait entendre au Théâtre-Français ou à l'Odéon. Enfin, il débute à l'un ou à l'autre et y répète les trois ou quatre rôles qui lui ont été *serinés* pendant deux ans dans ses classes ; et que voit-on presque toujours? Un homme sans habitude de la scène, sans tenue, sans articulation, et cependant on nous a offert l'élite des élèves de la déclamation. Cet élève part en province, obtient quelques succès, revient à Paris pour jouer des confidens ou pour se distinguer dans le mélodrame, et par conséquent il reste médiocre toute sa vie. Voici l'histoire de la plus grande partie des élèves des deux sexes du Conservatoire de déclamation ; car si l'on veut se donner la peine de faire le dépouillement

des registres de cette école, on pourra s'assurer qu'elle a fourni autant d'interprètes à MM. Victor, Caignez, Guilbert-de-Pixérécourt, etc., qu'à Molière et à Racine.

Est-ce donc là le but de l'institution d'une école royale de déclamation?

Mais que faudrait-il donc pour que cet établissement atteignît son but, c'est-à-dire pour qu'il alimentât convenablement le Théâtre-Français, et le second qui devrait exister?

Il faudrait que tous les sujets qui se présentent avec des dispositions remarquables dans les deux genres, fussent de suite pensionnés et retenus par le Gouvernement pour faire des études convenables; nous disons *études*.

Il faudrait qu'il existât plusieurs classes seulement *préparatoires*, particulièrement une de *prononciation* et de *correction*, des défauts d'articulation, tels que le grasseyement, le susseyement, etc., etc., et les *accens* de province; tous ces défauts sont totalement incompatibles avec l'état de comédien, à quelque genre qu'on se destine; et c'est positivement la dernière étude dont on s'occupe au Conservatoire.

Il faudrait en outre que les classes de langue française, d'escrime et de maintien du corps, qui existent maintenant, fussent autrement

organisées, et ne fussent aussi suivies d'abord que *préparatoirement* par les élèves seuls qui auraient été jugés dignes d'être un jour comédiens.

Ensuite les élèves qui auraient suivi avec succès toutes ces classes, et surtout la première, seraient alors admis aux classes de déclamation spéciale.

Mais il n'en est pas ainsi actuellement; car en premier lieu la classe la plus importante, celle de la prononciation, n'existe pas, et les trois dernières sont suivies par les élèves quand bon leur semble, concurremment avec toutes les autres classes, sans ordre ni méthode. Il résulte de là qu'il n'y a point de fixité dans leurs travaux.

La bibliothèque d'une école de déclamation devrait contenir tous les ouvrages qui ont paru sur l'art du comédien, ou du moins les plus importans; mais il n'en est pas ainsi dans ce moment.

Revenons au point de l'enseignement le plus important, à ce qu'il faudrait d'abord enseigner.

Nous le répétons, la première étude du comédien doit être celle d'une articulation pure, exempte de la moindre tache, et ce travail doit être fait seul et antérieurement à

tout autre. Depuis que les comédiens existent, on n'a peut-être jamais pensé à cela : on a travaillé à se donner de la voix, à la fortifier; mais les maîtres et les élèves n'ont jamais songé à l'articulation positive, et il résulte de cet oubli que nous n'avons pas un seul grand théâtre à Paris, où il n'y ait quelques acteurs avec des défauts de prononciation.

Cela devrait-il se voir au premier théâtre du monde? qu'on juge par conséquent des théâtres secondaires!

Tous ces défauts attaqués dans leur origine auraient été corrigés, si on les eût attaqués constamment et vigoureusement.

Nous l'avons déjà dit, il n'y a pas de défauts dont, avec un travail opiniâtre, on ne puisse se corriger, surtout ceux qui tiennent à l'articulation; et il est certain que ces défauts nuisent à la chaleur et aux élans de la sensibilité.

Mais un tel travail exigerait de la part des professeurs une patience et une démonstration minutieuse, tout à fait incompatibles avec leurs talens supérieurs.

Il faudrait donc créer une classe *spéciale* et *préparatoire*; et après que l'élève aurait acquis dans cette classe une articulation pure et une diction correcte, il irait se faire initier par

des maîtres plus habiles aux secrets de l'art et profiter de leurs excellentes leçons.

L'établissement de cette classe est d'autant plus essentiel, qu'il ne sort pas de l'École royale un seul élève qui n'ait quelque défaut d'articulation plus ou moins grand; et il est certain que cette classe préparatoire serait presque aussi utile aux élèves des théâtres lyriques qu'à ceux du Théâtre-Français.

Nous savons bien que la perfection n'est pas le partage de l'espèce humaine; mais on n'est pas blâmable cependant pour chercher à en approcher; et si quelques-uns y sont parvenus, il n'y a pas de raison pour que d'autres ne réussissent pas aussi.

Encore un des vices de l'enseignement à la déclamation spéciale : ce sont toujours les mêmes rôles que l'on fait étudier à tous les élèves, c'est-à-dire que les jeunes premières ne sortent pas d'Iphigénie, d'Aricie et de Junie; les grandes princesses, de Zaïre, d'Andromaque ou de Phèdre; les reines, de Clytemnestre, d'Agrippine; les jeunes premiers, d'Hyppolite et d'Egyste; les premiers rôles, d'Oreste et d'Achille; les rois, d'Agagemnon ou du vieil Horace.

En comédie, le *Tartuffe*, le *Misanthrope* et

l'*École des Maris*, font tous les frais des études, sans quelquefois pour cela être souvent mieux compris par les élèves.

Nous soumettons ces observations à l'autorité, convaincu que, protectrice éclairée des beaux arts, elle ne dédaignera pas d'apprécier ce qui pourra mériter son attention.

VARIÉTÉS.

QUELQUES RÉFLEXIONS RELATIVES AUX COMÉDIENS.

Il faut honorer l'art du théâtre, ou être avili par lui. Un comédien, qui a du talent et de la conduite, loin d'être déshérité de l'estime de ses concitoyens, a maintenant, dans ses rapports avec le monde, les mêmes avantages que les autres membres de la grande famille. Mais il est essentiel qu'il se pénètre de cette grande vérité, qu'étant en évidence et en contact avec le public plus souvent que tout autre, il doit nécessairement apporter plus de circonspection et de réserve dans sa conduite privée.

Le désordre et les inclinations basses sont ce qu'il y a de plus contraire à la perfection

des arts, et aucune profession ne demande autant d'enthousiasme et d'élévation dans les manières et dans les sentimens, que celle du comédien.

La réputation d'un comédien ne tient pas toujours essentiellement à son talent, mais à des considérations relatives à sa personne; son caractère, ses habitudes; sa conduite dans des circonstances remarquables, tout est mis dans la balance des opinions.

Il doit s'observer prodigieusement dans son extérieur et dans son maintien, et se souvenir sans cesse qu'on le jugera souvent au théâtre sur ce qu'il sera à la ville. Quelquefois un salut négligé ou la plus légère distraction lui attirent des ennemis d'autant plus dangereux, qu'en le taxant injustement d'orgueil et d'insolence, ils préparent contre lui le public, souvent trop disposé à recevoir cette impression; car il est à observer que, dans la vie privée des comédiens, ce qu'ils font de bien est peu remarqué, tandis que ce qu'ils font de mal est toujours augmenté et envenimé.

« En un mot, pour peu qu'on soit exposé aux regards malins du public, dit Voltaire, il faut s'attendre à se voir en butte aux traits de la calomnie ou de la médisance, et difficilement

s'amusera-t-on du jeu d'un acteur, pour peu qu'on croie avoir sujet de l'envier ou de le détester personnellement. »

— Si les jeunes gens qui se donnent au théâtre, se pénétraient vivement de l'indispensable nécessité de conserver toute la fraîcheur de leurs sensations, et ce sentiment délicat et précieux qui seul rend susceptible d'éprouver des émotions profondes et de les transmettre au spectateur, ils jouiraient de succès solides et durables; mais, entraînés dans le monde, ils y perdent bientôt, par la satiété, la qualité première que nous donne la nature, la sensibilité; sans elle cependant il n'y a point de vrai talent dramatique.

Les comédiens, et notamment les acteurs tragiques, accoutumés à représenter des personnages éminens, contractent quelquefois une habitude de fierté qu'on leur a reprochée; c'est ainsi qu'en général les juges, les professeurs, etc., habitués à régenter, prennent un caractère grave, empesé ou pédant, qu'ils conservent jusqu'au tombeau.

Il faudrait que, dans la société, on n'aperçût, dans le comédien, que l'homme du monde et jamais l'acteur.

Tous les comédiens sont envieux et jaloux, dit-on. On pourrait répondre qu'il en est de

même de tous les hommes dans tous les états; c'est l'histoire de l'humanité. En général, on veut d'abord égaler et ensuite surpasser son voisin. Cependant il faut distinguer une noble émulation, toujours compagne du véritable talent, de cette envie basse et méprisable qui n'appartient qu'à la médiocrité. L'envie dans les arts est un poison mortel qui flétrit l'âme et dessèche la pensée; en même temps qu'elle paralyse tous les succès, elle sème la discorde et la haine, ces fléaux destructeurs de toute société. Les grands artistes sont frères, et si la famille de ces artistes est unie, la famille des sots sera confondue.

QUESTIONS DIVERSES.

Nous soumettons aux lecteurs les questicns suivantes : leur solution importe beaucoup aux progrès de l'art; et si nous ne manifestons pas notre opinion dans ce moment, c'est que nous n'osons pas encore le faire sur des questions susceptibles d'une grande controverse et de longs développemens. C'est pourquoi nous nous proposons de les traiter incessamment dans un autre ouvrage plus étendu. Il serait à souhaiter que des gens plus

éclairés que nous s'en occupassent aussi; parce que les discussions qu'elles ne peuvent manquer d'entraîner, répandraient une grande lumière sur une matière intéressante et qu'on ne saurait trop approfondir.

En réfléchissant aux défauts nombreux qui accompagnent presque toujours les représentations théâtrales, on est forcé de convenir du pouvoir magique du jeu des acteurs habiles, puisqu'il fait oublier à la plupart des spectateurs les désagrémens qu'ils n'éprouvent que trop souvent; mais ce jeu a-t-il été porté au degré de perfection qu'il peut atteindre?

La différence de l'organe peut-elle empêcher un acteur de s'approprier la récitation d'un autre?

Un acteur qui ressent personnellement ce qu'il doit exprimer, peut-il bien le représenter?

Est-il plus difficile d'être grand acteur tragique, que grand acteur comique?

Les auteurs comiques de profession n'ont pu faire une tragédie passable, tandis que les tragiques les plus célèbres y ont réussi. Pourquoi?

Le talent particulier n'est pas absolument rare:

Le talent universel existe-t-il?

A-t-il jamais existé?

Peut-il exister ?

Un acteur doit-il et peut-il jouer les deux genres ?

Comment faut-il qualifier les larmes que le spectateur répand au théâtre ? Chacun pleure comme s'il s'affligeait, et cependant on n'est point vraiment affligé ; rien ne souffre chez le spectateur.

Pourquoi les acteurs conseillent-ils à ceux qui se distinent au théâtre de ne point y entrer ? Et surtout pourquoi ce conseil part-il toujours plutôt des grands acteurs ?

Vaut-il mieux pour les acteurs et pour les progrès de l'art, qu'ils soient en société ou sous une direction ?

THÉATRES DE SOCIÉTÉ.

L'engagement et la contrainte d'assister à une représentation donnée sur un théâtre de société, doivent être placés dans les mille et une vicissitudes de la vie humaine, tout comme les dîners sans façon, les couplets de circonstance, cte., etc.

Il faut nécessairement dans ces réunions pittoresques se faire étouffer entre les parens

et amis qui viennent applaudir à tour de bras ces jeunes enthousiastes de l'art théâtral, qui, souvent dépouvus des moyens indispensables pour y réussir. dénaturent imperturbablement tous les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres. C'est là qu'il faut voir un de ces novices se pencher avec anxiété vers le souffleur, qu'il n'a pas aussi distinctement entendu que le public, et lui lancer cette exclamation interrogative, *hein!* C'est là qu'il faut entendre les imitateurs mort-nés des artistes les plus remarquables de tous les théâtres de la capitale, s'évertuer à n'en offrir à leurs bénévoles admirateurs que les pitoyables caricatures.

Nous avons vu un doyen de ces artistes de société qui jouait tous les jours, avec le même aplomb, Agamemnon et Morinzer, le Misanthrope et Lindor, le vieux célibataire et l'école des Maris. Cet acteur se possédait assez en jouant ses rôles, pour avoir la présence d'esprit d'inviter les cavaliers peu galans à ôter leurs chapeaux ou à faire place aux dames suivant les circonstances ; son œil scrutateur pénétrait partout et s'occupait des moindres détails. En un mot, ce laborieux artiste aurait pu être à la fois directeur, allu-

meur, professeur, décorateur, répétiteur, avertisseur, auteur, acteur, souffleur et receveur.

Nous ne blâmons pas cependant l'existence des théâtres de société; plusieurs de nos artistes en sont sortis. Mais on ne peut se dissimuler que la plupart de ces petits théâtres prêtent au ridicule autant par l'incapacité, que par les prétentions des acteurs. Du reste, dans ces derniers temps, comme on faisait un trafic public de ce qui n'aurait dû être qu'un amusement particulier, l'autorité a supprimé tous les théâtres de ce genre; les plus famés étaient ceux de MM. Doyen et Gromère.

ORIGINE DE LA CENSURE DES PIÈCES DE THÉATRE.

Arrêt du parlement, du 23 janvier 1538, qui accorde aux bazochiens de faire jouer leurs pièces à la table de marbre, « ainsi qu'il est » accoutumé, porte cet arrêt, en observant » *d'en retrancher les choses rayées.* »

Si les allusions qu'on peut faire doivent empêcher les pièces d'être jouées, il n'y en aurait aucune qui pût être représentée. Tous ces gens qui cherchent des allusions odieuses jusque dans les choses les plus innocentes, sont les

fléaux de la société ; ils ne sont bons qu'à commenter l'Apocalypse.

Il paraît que les censeurs de 1768, temps où écrivait Voltaire, ressemblaient beaucoup à d'autres plus rapprochés de nous, dont la sagacité et la pénétration savent deviner le mal où des gens ordinaires et même des gens d'esprit se garderaient bien d'en aller chercher.

Une inquisition de la pensée est un mauvais moyen de faire cesser les allusions au théâtre. Le public mal disposé se donne le malin plaisir de faire des applications bonnes ou mauvaises, et il en trouve dans des passages sur lesquels il ne se serait jamais arrêté, si les censeurs eux-mêmes n'avaient pris la peine de les indiquer par leurs coupures.

C'est à propos des allusions politiques, qu'on doit rappeler à l'acteur qu'il ne doit jamais manifester son opinion sur la scène, et que, quelque circonstance qu'il arrive, il ne doit jamais sortir du caractère de son personnage.

Le monde ne subsiste que de contradictions. Le Roi donne des gages aux comédiens, et le curé les excommunie. Le magistrat de la police a grand soin d'encourager le peuple à célébrer le carnaval ; à peine a-t-il ordonné les réjouissances, qu'on fait des prières publiques,

et que toutes les dévotes se donnent le fouet pour en demander pardon à Dieu.

Dans le palais de nos Rois, le théâtre se trouve positivement adossé à la chapelle.

Le livre le plus curieux qu'on pourrait faire serait le Dictionnaire des contradictions continuelles chez notre faible humanité; mais on ne pourrait peut-être jamais le terminer : il en serait comme de ce fameux dictionnaire,

Qui toujours très-bien fait reste toujours à faire.

Voltaire disait que les petits-maîtres, en parlant de mademoiselle Clairon et de mademoiselle Lecouvreur, s'exprimaient ainsi : la Clairon, la Lecouvreur, tandis que le cardinal de Richelieu et le cardinal de Fleury disaient mademoiselle Clairon et mademoiselle Lecouvreur.

On confond généralement l'art dramatique et l'art théâtral; ils sont cependant bien distincts : l'un est l'art de faire des pièces, l'autre celui de les représenter.

Des Affiches de Spectacles.

Pendant que l'homme opulent balance et reste indécis sur le genre d'amusemens qui le

soir aura l'honneur de le faire bâiller, la grisette et le petit bourgeois se pressent pour découvrir le spectacle qui sera le plus digne de fixer leur intérêt. C'est ordinairement au titre ou au simple aspect de l'affiche, que cette classe d'amateurs s'en rapporte; aussi en voit-on de toutes les tailles, de toutes les formes et de toutes les couleurs. On en voit de blanches, de rouges, de vertes, de jaunes et de marbrées. Donne-t-on à un de ces spectacles la représentation d'un diable d'une couleur quelconque, l'affiche y répond; joue-t-on *l'Homme vert*, un énorme placard vert captive votre attention; *il semble que, pour produire de l'effet, il soit nécessaire de sortir de la nature et d'exagérer les sensations.*

Les titres de beaucoup de pièces sont aussi ridicules que ceux de nos romans. Ce ne sont plus des sujets doux et simples, indiqués par le bon goût et par la saine morale, qui disposent à la sensibilité, et qui offrent une école des mœurs; mais ce ne sont que des intrigues monstrueuses, gigantesques et ridicules, qui, décorées de titres plus ridicules encore, excitent l'avide curiosité d'une multitude ignorante.

Tout à côté de l'annonce des divers chefs-d'œuvre de nos grands maîtres, on voit figurer

celles des plates rapsodies du jour. Sur la même ligne, on voit inscrits en gros caractères : *Phèdre* et *Jeannot*, *Mahomet* et *Jocrisse*, *Philinte* et *Cadet Roussel.*

Il nous semble qu'il faudrait afficher première représentation de : *Les Etourdis*,

Le Mariage à la Hussarde.

Au lieu de

Des Etourdis.

Du Mariage à la Hussarde.

Des Coulisses.

Les coulisses sont les endroits du théâtre de chaque côté de la scène, où doivent ne se trouver que des personnes attachées au théâtre. On y voit cependant, presque tous les soirs, et surtout lorsque le spectacle est attrayant, une foule de personnes qui ne devraient point s'y trouver, et quelquefois même le public en masse, que l'on fait payer pour s'y placer, lorsque la salle est pleine.

Ces infractions aux lois qui ordonnent qu'il n'y ait absolument dans les coulisses que les personnes nécessaire à la représentation, nuisent

beaucoup à l'illusion du public et des acteurs; ainsi que la rampe, et cette niche du souffleur qui coupe les acteurs en deux pour un certain nombre de spectateurs.

Le Vocabulaire des coulisses, dont on doit désirer vivement la suppression, est très-considérable. Nous en rapporterons seulement, pour satisfaire la curiosité du lecteur, les mots les plus saillans.

Ancienneté.—Le droit d'aînesse des comédiens, dit le *Dictionnaire théâtral*, est au théâtre comme à la ville, abusif, ridicule et tyrannique. Les cadets de famille ont quelquefois plus d'esprit que leurs aînés. On a fait la même remarque à propos des acteurs.

Argent.—Faire de l'argent ne se dit point, comme on pourrait l'entendre, d'un faux monnayeur, mais bien d'un acteur ou d'une pièce qui attire du monde.

Brioche.—Faute quelconque d'un acteur pendant une représentation. Le *Dictionnaire théâtral*, que nous venons de citer, ouvrage très-spirituel et très-piquant, signale entr'autres brioches au Théâtre-Français, le refus de la tragédie des *Vêpres siciliennes*, etc., etc.

Brûler les planches.—Se dit d'un acteur qui enlève la majorité du public, soit par un jeu véritablement énergique, soit par des mouve-

mens désordonnés et à l'aide d'une certaine chaleur.

Cabale.—On dit qu'il se trouve maintenant dans la cabale, d'un côté, les applaudisseurs, bisseurs, rieurs, châtouilleurs, pleureurs, pleurnicheurs, mousseurs, bonnisseurs, emblémeurs, enleveurs, enthousiasmeurs, et de l'autre, les siffleurs, chuteurs, éternueurs, tousseurs, remueurs et crieurs.

Cachet.—Donner un cachet à un rôle, c'est le jouer bien ou mal, d'une manière originale.

Cracher sur les quinquets.—Faire des efforts inouïs, qui prouvent toujours du reste la faiblesse de l'acteur.

Camarade.—Au théâtre, ce mot est bien rarement synonyme d'ami, et cependant, dans l'intérêt de l'art, il devrait toujours l'être; mais dans les coulisses on est malheureusement plutôt ennemi que rival.

Chauffer.—Se remuer, s'agiter, s'évertuer pour faire de l'effet.

Chef d'emploi.—L'ancienneté donne ce titre plus souvent que le talent.

Comique comme une paire de mains jointes.—*Riant comme une malle.*—Pour dire un acteur de la comédie qui n'est nullement comique.

Déblayer.—Négliger entièrement toutes les

phrases incidentes pour produire un effet. Courir au but à toutes jambes.

Double, Doublure.—Acteur en second ou troisième après le chef d'emploi.

Double.—Expression ridicule qui présente à l'esprit précisément le contraire de ce qu'elle signifie; car double est deux fois la même valeur, et l'on entend cependant par ce mot en termes de coulisses, *moins;* très-souvent c'est plus.

Par le mot double, les comédiens ont voulu dire représentant. On devrait plutôt se servir du mot remplaçant: il serait plus analogue.

Egayer.—Se dit d'un acteur auquel le public rit au nez. Ce mot n'est pas encore aussi fort que celui d'être *travaillé;* car lorsque l'acteur est travaillé par le public, il est hué, sifflé, etc.

Enlever.—Se faire enlever, redemander, couronner. C'est lorsque l'ami dit à l'acteur, comme Potier dans *le Bénéficiaire:* Ça me coûtera cher, mais je te *la jetterai.*

Froid comme une corde à puits.—Pour dire un acteur privé de tout sentiment.

Mousser.—Synonyme d'enlever.

Roustissure.—Mot le plus ignoble du Vocabulaire. C'est quand un acteur, à l'aide d'un

jeu faux et d'un effet de voix qui n'est pas naturel, se fait applaudir.

Servir.—Signifie l'attention qu'ont deux acteurs de se faire tel geste convenu, ou de parler sur un tel ton de voix, pour produire un certain effet.

OUVREUSES DE LOGES.

(Extrait du *Provincial à Paris*, par M. Montigny.)

Ouvreuse.—Préposée à la garde des loges, qui gagne cent écus par an avec l'administration pour faire son devoir, et quinze cents francs avec le public pour y manquer. (*Dictionaire théâtral.*)

Les ouvreuses de loges employées dans les différens spectacles de la capitale forment un corps assez nombreux et surtout fort respectable : humbles, polies dans les petits théâtres, prévenantes dans ceux du second ordre, fières et superbes dans les *théâtres royaux*, elles ont leur noblesse, leur bourgeoisie et leur classe plébéienne. Toutes sont mues par le même intérêt, c'est-à-dire par l'intérêt particulier. Il leur importe peu qu'on ait pris des billets au bureau pour être placé ; il faut, avant tout, qu'elles daignent consentir à recevoir les porteurs de ces billets. On dirait, à leur air, que

d'elles seules dépend le droit d'entrer dans les loges. A force d'ouvrir et de fermer les portes, elles en sont venues au point de croire que la salle est une propriété dont l'exploitation devient un de leurs plus solides apanages.

L'emploi d'ouvreuse est d'un médiocre rapport pour celles qui se contentent des modestes appointemens de leur place; mais les impôts que les plus adroites savent lever sur le public ajoutent beaucoup à leurs honoraires. Aux portes des loges, comme dans les divers emplois des hautes administrations financières, il s'agit de végéter honnêtement ou de s'enrichir avec effronterie.

Une ouvreuse novice reçoit les billets, et place indistinctement tout le monde; il n'y a pas de l'eau à boire pour une pauvre femme qui se conduit ainsi. Les petits bancs, les tabourets additionnels, la garde des chapeaux et des pelisses n'offrent que de légères ressources. Voici les grands moyens : on place au-dessus de plusieurs portes des loges un écriteau sur lequel on lit ces terribles mots : LOGE LOUÉE, et l'on a le plus grand soin d'empiler les premiers venus, les plus pressés, les amateurs qui dînent de bonne heure, *les petites gens* enfin, dans les plus mauvaises places et dans les loges qui avoisinent l'avant-scène. Cela fait, on choi-

sit avec une sage lenteur, avec une prudence éclairée, une réunion de personnes arrivées ensemble, qui tiennent à ne se point séparer. Dès que le choix est arrêté, on affecte un grand empressement, on prend l'air affairé, on répond à peine et par monosyllabes aux nombreuses objections qui sont faites de côté et d'autre par les curieux désappointés ; et lorsqu'on trouve sa belle, on propose à voix basse et d'un ton mystérieux, une des loges comprises dans la bienheureuse exception. Elles sont louées en effet, dit-on aux survenans ; mais on vient d'apprendre que les titulaires ne viendront pas, et l'on propose d'entrer en arrangement ; les dames sont dans le corridor ; elles ont trop chaud ou trop froid ; on entend les premiers coups d'archet de l'ouverture ; il arrive de tous côtés des gens qui veulent qu'on les place ; pour attendrir le dragon femelle appelé *ouvreuse*, on glisse dans sa main une pièce de cinq francs... les difficultés sont aplanies, et l'on est enfin placé convenablement.

..... Toutes les places, tous les rangs de loges ne sont pas également lucratifs ; pour faire participer les ouvreuses aux bénéfices de leur charge, on prend soin de les changer souvent de poste. C'est tous les trois mois qu'on opère les mutations. Lorsqu'une ouvreuse a commis

quelque méfait, on la place, pour un certain temps, à la porte d'un amphithéâtre ou dans les étages supérieurs; c'est comme un postillon ou un conducteur *qu'on met à pied*. Là il n'y a rien, absolument rien à faire : les honnêtes spectateurs qui occupent habituellement ces sortes de places ne transigent avec personne : on leur a délivré au bureau un billet qu'ils ont payé, il faut qu'on les place ou qu'on leur rende l'argent qu'ils ont donné.

..... Les porteurs de *billets gratis* reçoivent le plus froid accueil des ouvreuses : c'est la règle; tout le monde sait cela; aussi s'empresse-t-on de leur faire entendre qu'on sera reconnaissant si la place est bonne. A cette condition, elles ouvrent, presque avec empressement, mais toujours comme par grâce spéciale.

..... Le personnel des ouvreuses se compose presque invariablement de beautés émérites, de proches parentes de certains acteurs, quelquefois de tantes, de sœurs ou des cousines de quelque membre de l'administration; et pour la plus grande partie, de femmes *qui ont eu des malheurs*.

Le théâtre des Variétés fut ouvert en 1779, et grâce à la protection du lieutenant de po-

lice, il devint bientôt le spectacle à la mode.

C'est sur ce théâtre que Volanges étala ses talens dans les rôles des *jeannots* et des *pointus*, et jamais aucune pièce n'avait, à Paris, attiré un concours aussi durable que celle des *Battus payent l'amende*, farce pitoyable que le talent de Volanges faisait seul valoir. Cet acteur mécontent des directeurs des Variétés qu'il enrichissait, prit le parti de débuter aux Italiens; il y joua les trois Jumeaux Vénitiens. Ce fut le 22 février 1780, jour qui fit événement à Paris. La foule était si grande que le vieux théâtre des Italiens, la rue Mauconseil et les rues aboutissantes étaient remplies. Les curieux s'y trouvèrent si fortement comprimés, que plusieurs, sans s'en apercevoir, laissèrent dans ces rues leurs cannes, leurs chapeaux et les lambeaux de leurs habits.

Trois mois après le triomphe de Voltaire, le Parisien acceuillit Jeannot avec le même enthousiasme. Il représentait dans une farce qui n'eut depuis que 500 représentations. L'idiome de la dernière classe du peuple s'y trouvait exprimé au naturel, et le jeu naïf de l'acteur, son ACCENT SÛR formait un tableau, qui, dans sa bassesse, avait un ~~mérite~~ toujours extrêmement rare sur la scène, la parfaite vérité.

« Les camarades de Dancourt, dit l'auteur de la Notice sur sa vie, l'avaient chargé de porter aux administrateurs de l'Hôtel-Dieu la part qu'ils étaient obligés de donner aux pauvres dans leur recette. Il s'acquitta de cette commission, et accompagna son argent d'un de ses plus beaux discours. Il s'efforçait d'y prouver que les comédiens, par les secours qu'ils procuraient aux hôpitaux, méritaient d'être à l'abri de l'excommunication. » Le président de Harlay lui répondit : « Dancourt, nous avons des oreilles pour vous entendre, des mains pour recevoir les aumônes que vous faites aux pauvres, mais nous n'avons pas de langue pour vous répondre. »

La première comédie que Piron vit à Paris fut *Tartuffe*. Son admiration allait jusqu'à l'extase; à la fin de la pièce ses transports de joie augmentèrent encore. Ses voisins lui en demandèrent la raison: « Ah! s'écria-t-il, si cet ouvrage n'était point fait, il ne se ferait jamais. »

Il craignait sans doute qu'un auteur capable ne se représentât plus; car en tous cas ce ne sont point les modèles qui auraient jamais manqué.

A la première représentation des *Chimères*, comédie de Piron, celui-ci se trouva à côté d'un homme qui ne cessait de dire : Ah! que c'est mauvais! c'est pitoyable! quelle mauvaise farce! quel est l'auteur qui peut faire une si pitoyable bêtise? C'est moi, Monsieur, lui répondit Piron; mais faites-moi le plaisir de ne pas crier si haut, parce qu'il y a beaucoup de personnes ici qui trouvent cela assez bon pour eux.

Mademoiselle Clairon avait 80 ans ; elle était dans la détresse ; un secours lui fut envoyé par le général Bonaparte. L'actrice reconnaissante disait : « Mon bienfaiteur est-il donc comme un Dieu dont on reçoit les faveurs sans jamais parvenir à le voir ? » C'était à M. Chaptal, alors ministre, que ces paroles s'adressaient. Il les reporta à Bonaparte, et celui-ci accorda une audience à Clairon. La conversation fut extrêmement aimable entre le général et la comédienne : « Je regrette bien, lui dit-il entr'autres, de ne vous avoir pas vue jouer.... » — « Ah! répondit-elle, quel bonheur que vous n'ayez pu me voir sur la scène!... » Les personnes délicates apprécieront la grâce de cette mystèrieuse réponse.

Lors de la nouveauté des *Marionnettes* de M. Picard, Napoléon la fit jouer à Saint-Cloud. Après le spectacle il était entouré d'une multitude de courtisans et tous attendaient qu'il parlât pour savoir ce qu'ils devaient penser. Le surintendant lui demanda si l'ouvrage l'avait amusé : « Oui, répondit-il; mais je me « suis plus diverti des marionnettes qui étaient dans la salle, que de celles qui étaient sur le théâtre. » Et tous les courtisans de sourire et de s'incliner profondément.

A la vente de mademoiselle Laguerre, actrice de l'Opéra, des femmes de condition se plaignaient beaucoup de ce que tout se vendait à des prix exorbitans. Mademoiselle Arnould leur dit : « Ces dames voudraient peut-être avoir les choses au prix coûtant. » A propos de cette actrice, voici celui de ses bons mots qui fut cause de sa détention. M. le lieutenant de police, voulant savoir quels étaient les grands personnages qui avaient soupé chez elle un tel jour, la fit venir, et lui adressa plusieurs questions, auxquelles elle répondit de manière à déconcerter l'interrogateur. « Comment ? vous ne vous souvenez pas des personnes de distinction qui ont soupé chez vous ? — Non, Monseigneur. — Mais il

me semble qu'une femme comme vous doit se souvenir de ces choses-là —Oui, Monseigneur; mais devant un homme comme vous, je ne suis plus une femme comme moi. »

Voici un singulier moyen employé tout récemment, à Londres, pour se procurer une bonne place au spectacle quand la salle est pleine : un particulier étant arrivé un peu tard, il y a quelque temps, à Covent-Garden, et trouvant le parterre complétement rempli, se mit à *crier : le feu est la maison de M. Smith.* Le nom *Smith* est infiniment connu en Angleterre, et à cette annonce formidable, une douzaine de personnes se levèrent et sortirent précipitamment, chacun craignant de trouver sa maison en proie aux flammes. Le malin personnage n'eut alors qu'à choisir la place qui lui convenait le mieux.

« Les comédiens sans reproche sont de tous les rangs, disait Roscius à l'empereur Auguste. (Mouvement d'orgueil de l'empereur.) Je ne sais si vous le croyez (autre mouvement); mais en tous cas, reprit Roscius, ils ne sont reniés que par les sots et les méchans qui sont de tous les rangs.

OUVRAGES

PLUS OU MOINS RELATIFS AUX THÉATRES, ET QUI ONT PARU JUSQU'A CE JOUR.

Ouvrages avec les noms d'auteurs, par ordre alphabétique.

A.

ANDRIEUX, (MM.) Barrière, Félix Bodin, Després, Evariste Dumoulin, Dussault, Etienne, Merle, Moreau, Ourry, Picard, Talma, Thiers et Léon Thiessé. Collection des Mémoires sur l'*Art dramatique*. Paris, chez Ponthieu, 1825. 12 vol. in-8°, 7 fr. le vol.

Les Notices qui précèdent les différens Mémoires dont se compose cette Collection et les notes qui s'y trouvent, sont en général plus curieuses et plus instructives que les Mémoires eux-mêmes.

ARISTIPPE. *Art du Comédien*, principes généraux; publiés en 1819.

Tableau synoptique, imprimé chez Firmin Didot. Barba, Palais-Royal.

AUBIN. De l'*Art du Théâtre*; élémens de critique dramatique, traduction de l'anglais de Williams Cooke.

B.

BACHMANN. *Mémoires*.

BACHAUMONT. *Anecdotes secrètes* du 18me siècle; Mémoires secrets, 38 vol. Londres, 1784.

BACILLY. *Remarques curieuses* sur l'art de bien chanter. 1668.

début, de la retraite et de la mort de la plupart des principaux acteurs de la capitale depuis l'établissement des théâtres réguliers, et ce qu'ont pensé de leurs talens les critiques du temps; enfin une idée du caractère de quelques rôles tragiques. Bordeaux, 1818.

COURT de Gebelin. *Histoire naturelle* de la parole.

CRALAGES. *Mémoires manuscrits.*

CRÉBILLON. *Lettre* sur les spectacles.

CRESSOLIUS. Sur la *Mémoire.*

CRÉVIER. *Mémoires* sur Lekain.

D.

D'AGUESSEAU. Sur l'*Imitation théâtrale.* (tom. I^{e} de ses œuvres.)

DAZINCOURT. (Mémoires de)

DELAPORTE. *Anecdotes dramatiques*, 1775. 3 vol. in-12.

DETHEIS. *Tripot comique*, 1 vol. 1772.

DELPLA. *Discours sur le théâtre*; Dentu, 1814.

DESCHAMPS. *Recherches historiques sur le théâtre.*

DESESSART. *Les trois théâtres de Paris.* 1 vol. in-8°.

DESPREZ DE BOISSY, avocat au parlement. *Lettres sur les spectacles;* pour et contre. 2 vol. 1771.

D'HENIN DE CUVILLERS. (baron) *Des Comédiens* et du *Clergé.* 1825.

DOMERGUE. *Manuel* des étrangers, ou prononciation notée.

DORAT. *Poëme* sur la déclamation.

DORFEUILLE. *Art* du comédien. 1802.

DROZ. (Joseph) *Études* sur le beau dans les arts. 1 vol. in-8°, chez Renouard.

DUBOS. (abbé) *Réflexions* sur la peinture.

Dubroca. *L'Art de lire* à haute voix, 1802. — *Intonation oratoire*. 1 vol. in-8°, 1810.

Cet ouvrage important a eu plusieurs éditions.

Duclairon. *Essai* sur la connaissance du Théâtre-Français.

Dumaniant. (homme de lettres et directeur de théâtre.) *De la Situation* de théâtres dans les départemens. Paris, 1823.

Dumersan. *Comparaison* du théâtre romain avec le théâtre grec. 1808.

Dumesnil. (mademoiselle) *Réponse* aux Mémoires de mademoiselle Clairon. 1 vol. in-8°. Dentu, an vii.

Dunbart de Natchz. *Actes* de la Société philosophique américaine. — *Mémoires* sur les gestes intelligibles et pittoresques de certains individus parmi les sauvages du Mississipi.

E.

Engel. *Idée* sur le geste et le mouvement théâtral. 2 vol. in-8°, 1788, Barrois lib.

F.

Favart. *Mémoires* et correspondance littéraire et dramatique, 1808. Léopold Collin, libr.

Fénélon. *De l'Éloquence* de la chaire et du nouveau manuel des orateurs sacrés, an xi, chez Dubroca.

G.

Gall. *Anatomie* et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier. Paris, 1818.

Gallois. (Léonard) *Le Citateur* dramatique. 1 vol. in-12, 1825, deuxième édition; chez Alph. Leroux.

Geoffroy, ancien professeur de l'Université. — *Manuel*

dramatique à l'usage des auteurs et des acteurs et nécessaire aux gens du monde qui aiment les idées toutes trouvées et les jugemens tout faits, in-8°.

Geoffroy. *Feuilletons*. 2 vol. in-8°.

Gibert. *La Rhétorique* ou les règles de l'éloquence.

Gouriet. *Personnages célèbres* dans les rues de Paris. 1811.

Grandménil. *Rapport* sur la décadence du Théâtre-Français. (fructidor an XII.)

Grasset St. Sauveur. *L'antique Rome* ou description historique et pittoresque de tout ce qui concerne le peuple romain. 1776.

Gresset. *Lettre* sur la comédie. 1759.

Grétry. *Essai* sur la musique, chapitre des intonations, accens et prosodie.

Grimm. *Garrick* ou les acteurs anglais.

Grimm et Diderot. *Correspondance* littéraire, philosophique et critique.

Grobert. (le colonel) *De l'Exécution* dramatique ; chez Schœr, rue St-Germain l'Auxerrois.

Grimmarest. *Traité* du récitatif dans la lecture, l'action publique, la déclamation et le chant. 1707. 2 vol. in-8°.

H.

D'Hannetaire. *Art* du comédien.

K.

Kirche. *Essai* sur la mémoire.

L.

Lablée, ancien avocat. *Du théâtre de la Porte St.-*

Martin. 1822. Brochure; chez Pierre Blanchard au Palais-Royal.

LARIVE. *Cours* de déclamation, moyen de régénérer le théâtre, an IX, in-8°.

LEKAIN. *Mémoires* sur la comédie française, publiés par son fils. 1801. 1 vol. in-8°. Debray, Colnet, libraire.

LAVATER. (Gaspard) L'*Art* de connaître les hommes par la physionomie.

LEBATTEUX. (abbé) *Ouvrage* sur l'éloquence.

LEBRUN. (père) *Traité* des spectacles.

LEBRUN (Pierre), prêtre de l'oratoire. *Discours* sur le comédien ou traité historique et dogmatique des jeux de théâtre.

LECOUVREUR. *Lettres* (recueil de).

LEMAZURIER. *Galerie* historique du Théâtre-Français.

LEMERCIER (Nepomucène), membre de l'institut. *Du second Théâtre-Français* ou instruction relative à la déclamation dramatique. Paris, Nepveu, 1818.

LESSING. (*Dramaturgie de*) trad. par Junker, bibliothèque théâtrale.

LÉVISAC. *Art de parler et d'écrire*.

LEVACHER. (de Charnois) *Recherches* sur les théâtres et les costumes des anciens. 1792.

LENOIR. (le chevalier Alexandre) *Observations* sur les comédiens et les masques à l'usage du théâtre chez les anciens. Paris, 1825. Eberhart.

LINGUET. *Annales* ou appel à la postérité.

LONGIN. *Traité du sublime*.

LUCIEN et PLUTARQUE. *Dissertation* sur la danse pantomime.

M.

Maratiotus. *Sur la mémoire.*

Marmontel. *Mémoires* sur mademoiselle Clairon.

Martinville et Étienne. *Histoire* du théâtre. 4 vol. in-8°, chez Barba.

Maury. (abbé) *Sur l'éloquence.*

Mersenne. *Harmonie universelle.*

Michaud. *Biographie*, galerie des hommes et des femmes célèbres.

Molé. *Éloge* de mademoiselle Dangeville; notice sur Lekain. 1802, observations sur le comédien.

Monnet. (Jean) *Mémoire* ou supplément au roman comique. 2 vol. in-8° — Détails curieux sur la troupe des comédiens français à Turnbridge.

Morgan. (lady) *La France.* 2 vol. in-8°.

Mouhy. (*Ouvrages* du chevalier de)

N.

Noverre. *Lettres* sur Garrick, écrites à Voltaire.

O.

Olivet. (abbé d') *Petit poëme latin* sur le geste; prosodie française avec des notes de Dumarsais et Beauzée. 1800.

P.

Paccard. Le *petit Homme noir* aux acteurs du Théâtre Français. Béchet 1815.

Papon. *Art* du poète et de l'orateur.

Parfait. *Histoire* du Théâtre-Français.

Pillet. (Fabien) *Nouvelle lorgnette* des spectacles.

Pline. *Histoire naturelle*; sur la voix.

Pouilly. *Théorie des sentimens.*

Pralard. *L'art* de parler et de persuader. 1676.

PRARLY. *Considérations* sur les théâtres.

PRÉVILLE. (*Mémoires* de) 1812.

LILLE (prince de). *Lettres* à Julie-Angélique d'Hannetaire sur l'art dramatique.

Q.

QUINTILIEN, traduction de Gédoyn. De l'*Institution* de l'orateur.

R.

RÉMOND Saint-Albine. Le *Comédien*.

RICCOBONI. (Louis) *Pensées* sur la déclamation, 1738.— *Observations* sur les théâtres, 1753; et autres poëmes italiens sur l'art de représenter.

RICCOBONI. (Antoine-François) L'*art du Théâtre*, 1750.

RICORD aîné. Les *Fastes* de la comédie française, et portraits des plus célèbres acteurs qui se sont illustrés, et de ceux qui s'illustrent encore sur notre scène; précédés d'un aperçu sur sa situation présente, et sur les moyens propres à prévenir sa ruine; 2 vol. in-8°, 1822, chez Delaunay, Palais-Royal.

RICORD fils, de Marseille. *Réflexions* sur l'art théâtral, 1812, chez Delaunay, Palais-Royal.

ROLLIN. *Manière d'étudier et d'enseigner la littérature*.

S.

SAINT-SAUVEUR. *Opuscule* sur les acteurs célèbres, 1808.

SAULECQUE. Sur le *Geste;* brochure en vers.

SAUVAL et MÉZETIN. *Histoire d'acteurs* cités dans les rues de Paris.

SICARD. (abbé) *Cours d'instruction* d'un sourd muet de naissance.

SINGIER. *Réflexions* sur les priviléges des directeurs de spectacles et les droits des auteurs. Nîmes, 1818.

STICOTTI. *Art du théâtre*.

V.

WALTER. *Description anatomique* de la face.

WATELET. *Art de peindre.*

VERNIER, sénateur. *Caractères des passions.*

VICTOR. (Pierre) Les *Scandinaves,* tragédie, précédées et suivies d'observations littéraires et théâtrales, chez Firmin Didot, 1825.

VIGÉE. Le *Pour* et le *Contre.*

WINSLOW. *Description anatomique* de la face.

VINCK. (Georges) *Lettres à Milord...* sur Baron et mademoiselle Lecouvreur, chez Henequeville.

VIZENTINI. *Recueil* des costumes de tous les ouvrages dramatiques représentés avec succès sur les grands théâtres de Paris, publié par M. Vizentini, comédien du Roi au theâtre royal de l'Opéra-comique, et correspondant dramatique; se trouve à son agence théâtrale, rue du Caire, n° 26.

OUVRAGES SANS NOMS D'AUTEUR.

A.

ACTEURS. (les) Chronique de Paris, chez Chanson.

ACTEURS. (Dictionnaire des)

ANECDOTES dramatiques. 1775. 3 vol. in-12, Duchesne.

ANNALES dramatiques ou dictionnaire général des théâtres, contenant:

1° L'analise de tous les ouvrages dramatiques, tragédie, comédie, drame, opéra, opéra-comique, vaudeville, etc., représentés sur les théâtres de Paris, depuis Jodelle jusqu'à ce jour; la date de leur représentation, le nom de leurs auteurs, avec des anecdotes théâtrales;

2° Les observations et règles des grands maîtres sur

l'art dramatique, extraits des œuvres de : Aristote, Horace, Boileau, d'Aubignac, Corneille, Racine, Molière, Regnard, Destouches, Voltaire et des meilleurs auteurs dramatiques.

5° Des notices sur les auteurs, compositeurs, acteurs, actrices, danseurs et danseuses, avec des anecdotes intéressantes sur tous les personnages dramatiques, anciens et modernes, morts et vivans, qui ont brillé dans la carrière du théâtre. Par une société de gens de lettres. A Paris, chez Babault auteur et propriétaire des Annales dramatiques.

Art du comédien vu dans ses principes. 1782, 1 vol.

Art du théâtre. 1749, 1 vol. in-8°.

B.

Bibliothèque du Théâtre-Français, depuis son origine, Dresde. 1768.

Bibliothèque des théâtres, contenant la catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéra, parodies, etc.

Bibliothèque française, deuxième année, n° 5. (Note sur la vie de Garrick.)

C.

Causes de la décadence du goût au théâtre. 1 vol. 1568. — Réfutation d'un écrit de Diderot; ouvrage dans lequel on sollicite l'établissement d'un second Théâtre-Français.

Chronique indiscrète du dix-neuvième siècle, esquisse contemporaine, 1825. 1 vol. in-8°, chez les marchands de nouveautés.

Critique des auteurs et actrices des différens théâtres de Paris, 1793.

Critique des débuts; 1825.

Comédien. (le vieux) Pièce; apologie de l'art du comédien.

COMÉDIENS ambulans, par L. an VII.
COMÉDIENS, (les) ou le foyer, comédie.
CONJURATION de mademoiselle Duchesnoy contre mademoiselle Georges Weimer.— Considérations sur l'éloquence; 1818, in-8°.
CORRESPONDANCE dramatique. 1775.
COUP DE FOUET. (le) 1802; revue de tous les théâtres de Paris.

D.

DÉCADENCE du goût relativement aux théâtres. 1778. 1 vol. in-12.
DE L'ACTION DE L'ORATEUR, ou de la prononciation et du geste; 1657.
DÉSŒUVRÉ, (le) ou l'espion du boulevard. 1782, chez Aubin.
DIALOGUES critiques sur les théâtres. 1818.
DICTIONNAIRE des théâtres de Paris. 8 vol. in-12. 1767.
DU THÉATRE ou nouvel essai sur l'art dramatique, avec cette épigraphe.

Patet omnibus veritas mundum est occupata; multum ex illâ etiam futuris relictum est.
(SÉNÈQUE, Ep. 33.)

Amsterdam. 1773, 1 vol. in-8°.
DICTIONNAIRE THÉATRAL ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres; confidences sur les procédés de l'illusion; examen du vocabulaire dramatique; coup d'œil sur le matériel et le moral des spectacles, etc., deuxième édition avec un supplément. Paris 1825; chez Barba au Palais-Royal.
DICTIONNAIRE des Musiciens. 1807.
DICTIONNAIRE dramatique.
DISCOURS et motions sur les spectacles.
DU THÉATRE-FRANÇAIS et de l'Odéon, chez Martinet.

E.

Éloquence du Geste. (Abrégé des principes de l') Hambourg, 1755.
Éloquence des Orateurs.
Éloquence. (sur l') Paris, chez Compère.
Étrennes de Thalie, ou précis sur les acteurs et actrices célèbres des trois grands théâtres de la capitale, chez Martinet.
Essai sur la connaissance des théâtres en France.
Essai sur le beau; 2 vol. 1763.
Essai sur l'état actuel des théâtres de Paris et des principales villes de l'empire. J. D. B. 1825.

G.

Galerie théâtrale. Martinet.
Gazette noire; (la) critique.
Guerre au mélodrame. Barba, 1818.

H.

Histoire de l'établissement des théâtres en France.
Histoire du Théâtre-Français depuis son origine jusqu'à présent; 15 vol. in-12. Paris, 1734.

L.

Lekain *dans sa jeunesse.* Martinet.
Lettre d'un Parisien à son ami en province sur le nouveau spectacle. 1779.
Lettres sur les spectacles. Paris, 1825. Brochure in-8°, chez les marchands de nouveautés,

M.

Melpomène et Thalie vengées, ou Mémoires historiques et critiques sur les théâtres de Paris.

N.

Notice sur l'enterrement de mademoiselle Raucourt, actrice du Théâtre-Français, morte le 15 janvier 1815. Paris, 1821.

O.

Observateur (l') sur l'art du comédien.

Ombre (l') de l'acteur Philippe à ses confrères et à ses concitoyens. Paris, 1825.

Opinion (l') du parterre, ou revue des théâtres de Paris.

P.

Pantomime dramatique, ou essai sur un nouveau genre de spectacle. Paris, chez Jombert, fils aîné, 1779.

R.

Recherches sur les différens théâtres de l'Europe, et pensées sur la déclamation. 1738.

Recherches sur les théâtres de France.

Réforme des théâtres; (de la) examen des tragédies. 1749.

Règlement pour les comédiens français ordinaires du Roi, chez Ballard, 1781.

Répertoire général du Théâtre-Français, publié par mad. veuve Dabo; 1825.

Revue littéraire et théâtrale.

Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps, 1671. Paris, chez Barbin.

Rideau levé, (le) ou petite revue des grands théâtres; suivie d'une réponse au factum de M. Valabrègue, et d'une réplique d'un des chefs de son orchestre. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée; 1818, 1 vol. in-8°, chez Maradan, avec cette épigraphe :

> Ce n'est pas pour toi que j'écris,
> Indocte et stupide vulgaire :
> J'écris pour les nobles esprits,
> Je serais marri de te plaire.

S.

SIMPLES IDÉES sur l'école royale de déclamation, ou moyens de prévenir la ruine de l'art théâtral dans tous les genres, par un comédien; brochure in-8°, au Palais-Royal, 1821.

T.

TABLEAU de Paris. (le)

THÉATRES, (les) par un amateur. Eymery, 1817.

THÉATRES. (de la réforme des)

THÉATRE des arts. (un mot sur le) in-8°

TRAITÉ du Mélodrame, 1817.

TRAITÉ sur l'art dramatique, 1773.

TRIBUNAL volatil; an XI, Tiger.

TRAITÉ de l'action de l'orateur, de la prononciation et du geste, 1667.

JOURNAUX.

LES principaux journaux politiques qui s'occupent plus particulièrement du théâtre, sont le *Constitutionnel*, le journal des *Débats*, le journal de *Paris*, le *Pilote* et la *Quotidienne*.

Les journaux de théâtres proprement dits, sont au nombre de six dans ce moment :

La Pandore. (ci-dev. le Miroir.)

Le Frondeur. (ci-dev. le Diable Boiteux.)

Le Corsaire. (ci-dev. Courrier des spectacles.)

Le Courrier des Théâtres (ci-dev. Camp-Volant.)

La Lorgnette.

La Nouveauté.

Journaux périodiques.

Le Mercure du dix-neuvième siècle.

Le Globe.

Les Annales de la littérature et des arts.

L'Hygie.

Les Lunes parisiennes.

Le Panorama des nouveautés parisiennes.

Le Producteur, journal de l'industrie, des sciences et des beaux-arts.

L'Abeille littéraire.

Correspondans dramatiques.

MESSIEURS,

Arnaud, rue Neuve des Petits-Champs, n° 27.

Duverger, rue Rameau, n° 6.

Védel, quai de l'École, n° 18.

Raymond, place Saint-Eustache, n° 17.

Leméthеyer, rue Feydeau, n° 20.

Marcellin-Cadiot, rue Neuve Saint-Augustin, n° 3.

Touchard, rue des Poulies, n° 25.

Vizentini, rue du Caire, n° 26.

Barthélemy, rue de l'Arbre Sec, n° 44.

FIN.

NOMS

CITÉS

DANS LE MANUEL THÉATRAL.

M.

N.

O.

TABLE

DES MATIÈRES.

H.

I.

J.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

FIN DE LA TABLE.

La promptitude avec laquelle cet Ouvrage a été imprimé a été cause de quelques fautes auxquelles le Lecteur pourra suppléer facilement.

[illegible]

10.–





